ИСКУССТВО КИНО

2007

Золотая коллекция
отечественных кинофильмов

ДОМАШНИЙ

Кино на «Домашнем»
ежедневно в 23.30

❑**СВОБОДА И СПРАВЕДЛИВОСТЬ: ПОРЯДОК КАК УСТРОЙСТВО ЖИЗНИ УЖЕ ЗАВОЕВАННЫЕ СВОБОДЫ НУЖДАЮТСЯ В ПОСТОЯННОЙ ЗАЩИТЕ** *ВЛАДИМИР МАГУН* ❑**«МОНГОЛ»: ГИПНОТИЧЕСКАЯ ТАЙНА ВОСТОКА ЧИНГИСХАН БОДРОВА — ГЕРОЙ НЕ ИСТОРИЧЕСКИЙ, А МИФОЛОГИЧЕСКИЙ** *НИНА ЦЫРКУН* ❑**«ЛУЧШЕЕ ВРЕМЯ ГОДА»: LOVE STORY — ТРЕУГОЛЬНИК НАВСЕГДА КОНЦЕПТУАЛИЗМ ПРОСКУРИНОЙ ОПИРАЕТСЯ НА ЕЕ СПОСОБНОСТЬ ВИДЕТЬ ТРАГИЧЕСКУЮ ПОДКЛАДКУ ЖИЗНИ** *ЕЛЕНА СТИШОВА* ❑**1917-Й НЕ БЫЛ ИСКЛЮЧЕНИЕМ ТВЕРДЫЕ ЗАКУПОЧНЫЕ ЦЕНЫ НА ХЛЕБ — ЭТА ПРОБЛЕМА СТАЛА В ТОГДАШНЕЙ РОССИИ САМОЙ ВАЖНОЙ** *СЕМЕН ЭКШТУТ* ❑**ЧЕРЕЗ ДОКУМЕНТАЛЬНУЮ СТИЛИСТИКУ ЧТОБЫ ГОВОРИТЬ О СОЦИАЛЬНЫХ ПРОБЛЕМАХ, НУЖНО БЫТЬ РЕАЛИСТОМ** *ДЖАФАР ПАНАХИ* ❑**ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ СОПРОТИВЛЯЯСЬ ИНСТИТУЦИЯМ, ХУДОЖНИК ВЫХОДИТ В ОБЛАСТЬ ОБЩЕСТВЕННОГО, ОКАЗЫВАЯСЬ АБСОЛЮТНО БЕЗЗАЩИТНЫМ** *ЕЛЕНА ЗАЙЦЕВА* ❑**ВЫ ВСЕ ЕЩЕ ПОЛЬЗУЕТЕСЬ ПИШУЩЕЙ МАШИНКОЙ? ВОЗМОЖНОСТЬ ОБХОДИТЬ ЗАКОНЫ ФИЗИКИ БЕСЦЕННА ДЛЯ КИНО** *МАРИЯ ТЕРАКОПЯН* ❑**«НАСТОЯЩЕЕ» И «ПОКАЗНОЕ» НА СМЕНУ ЭПИТЕТУ «ТАЛАНТЛИВЫЙ» ПРИШЛО СЛОВО «БРЕНД»** *КСЕНИЯ ФОКИНА* ❑**И ОПЫТ, СЫН ОШИБОК ТРУДНЫХ... КАЗАЛОСЬ БЫ, СТОЛЬКО УЖЕ НАРАБОТАНО, НО — ВЫХОДИШЬ НА ПЛОЩАДКУ И ВСЁ НАЧИНАЕШЬ С НУЛЯ** *ВАДИМ АБДРАШИТОВ* ❑**ГЕНИЙ ИМЯ «РЕРБЕРГ» В НАШЕМ КИНО — ИМЯ НЕЗАБЫВАЕМОЕ** *СЕРГЕЙ СОЛОВЬЕВ*

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» „ 9/07

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5

ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ — ВЛАДИМИР МАГУН — СЕРГЕЙ МЕДВЕДЕВ
Общество взаимного попустительства
Что важнее в России: свобода или справедливость?

РЕПЕРТУАР

17

НИНА ЦЫРКУН
Второе нашествие
«Монгол», режиссер Сергей Бодров

20

ЕЛЕНА СТИШОВА
«Разве можно понять что-нибудь в любви...»
«Лучшее время года», режиссер Светлана Проскурина

23

ОЛЬГА АРТЕМЬЕВА
Подглядывающий
«Ничего личного», режиссер Лариса Садилова

27

АЛЕКСАНДРА ТУЧИНСКАЯ
Край моря и связь времен
«Край моря», режиссер Нора Хоппе

31

НИКОЛАЙ ПАЛЬЦЕВ
Метаморфозы одного романа
«Леди Чаттерлей», режиссер Паскаль Ферран

37

АНЖЕЛИКА АРТЮХ
Одна смерть
«День ночь день ночь», режиссер Джулия Локтев

39

ДЖУЛИЯ ЛОКТЕВ:
«Мой фильм — не пособие по терроризму»
Интервью ведет Анжелика Артюх

КОММЕНТАРИИ

43

СЕМЕН ЭКШТУТ
Дыхание времени

И М Е Н А

51
ДЖАФАР ПАНАХИ:
«Реальность невидима»
Беседу ведет и комментирует Евгений Гусятинский

Р А З Б О Р Ы

59
ЕЛЕНА ЗАЙЦЕВА
Искусство против всех

65
МАРИЯ ТЕРАКОПЯН
Назад в будущее
Компьютерные технологии в кино

72
КСЕНИЯ ФОКИНА
Больше, чем обещание
Бренд в кинематографе

О П Ы Т

79
ВАДИМ АБДРАШИТОВ:
«А что, произошла смена эпох?»
Беседу ведет Олексий-Нестор Науменко

88
ОЛЬГА КОВАЛЕВА
Таежные старлетки рвутся в Московуд
Интервью ведет и комментирует Николай Алексеев

M E D I A

93
КИРА БОГОСЛОВСКАЯ
Сериалы: welcome в мир иной

П У Б Л И К А Ц И И

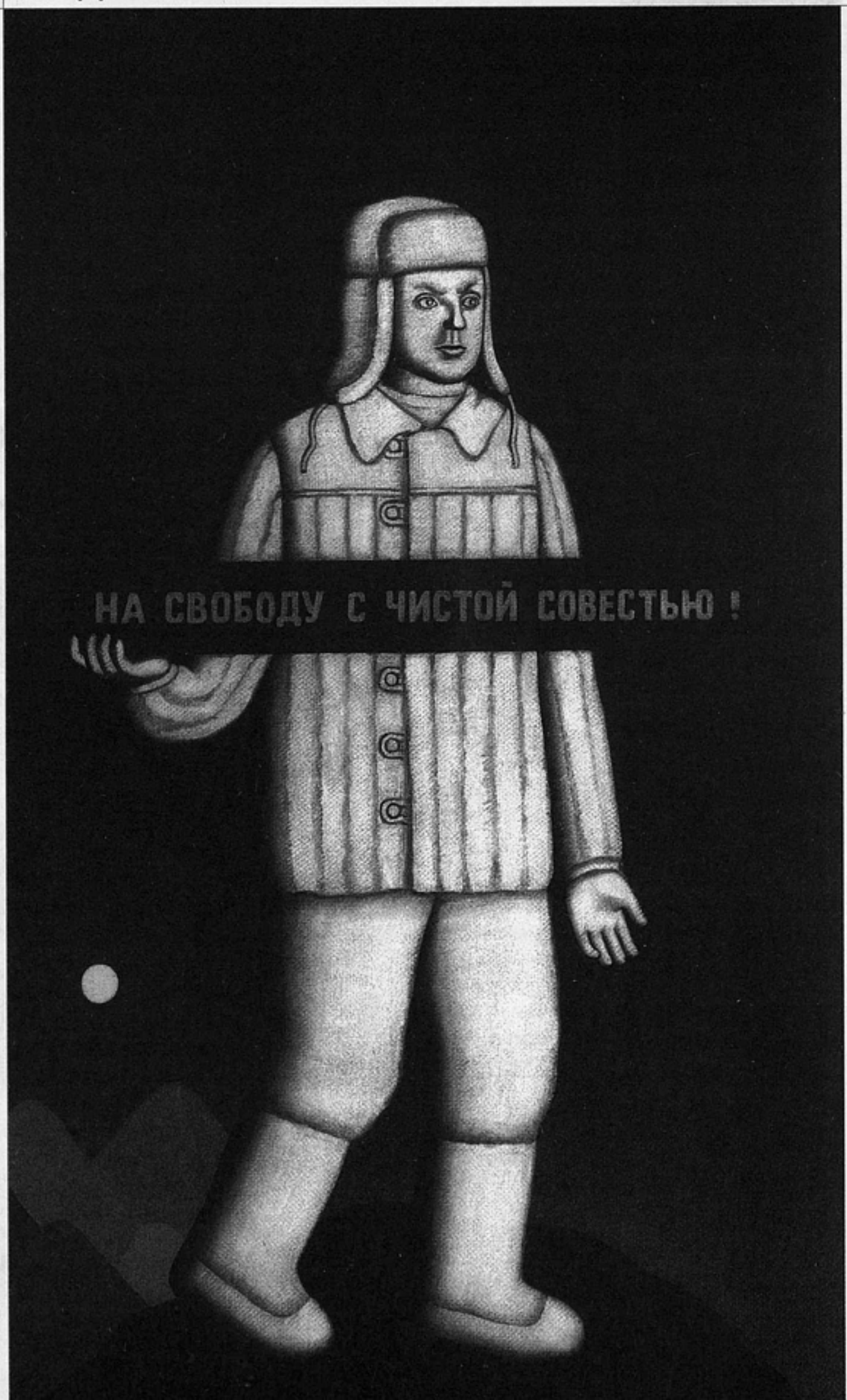
105
СЕРГЕЙ СОЛОВЬЕВ
Гося-сан
Воспоминания о Георгии Рерберге

Ч Т Е Н И Е

129
ДИРК БОГАРД
Человек правил
Фрагменты книги

S U M M A R Y

175



Гриша Брускин. «Жизнь превыше всего». Фрагмент

ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ — ВЛАДИМИР МАГУН — СЕРГЕЙ МЕДВЕДЕВ

Общество взаимного попустительства

ПОЧЕМУ В РОССИИ СПРАВЕДЛИВОСТЬ ВАЖНЕЕ СВОБОДЫ?

Даниил Дондурей. В начале марта этого года ВЦИОМ провел большое социологическое исследование на тему, как в России относятся к таким важным ценностям, как «справедливость», «порядок», «свобода» и ряд других. Выяснилось, что за последний год ценность понятия «справедливость», которое по традиции относят к левым убеждениям, в нашем обществе стала более значима. Приверженность ей увеличилась до 42 процентов. А вот «свобода» в настоящее время привлекательна для чуть более 10 процентов населения. 42 и 10! Меня эти данные поразили. Показалось, что в обществе, которое сегодня находится в процессе модернизации, мощной трансформации или, если угодно, в переходном периоде от советской системы отношений к какой-то иной, возник определенный смысловой кавардак.

По другим, тоже прошлогодним, исследованиям (и тоже ВЦИОМа) не 42, а 68 процентов наших соотечественников верны системе идей, входящих в комплекс «справедливость». Люди считают сегодняшнюю жизнь чрезвычайно несправедливой. И, наоборот, всему, что, связано с понятием «свобода», по недавним измерениям, отдают предпочтение примерно 7—8 процентов нашего населения. Мы видим рассогласование, за которым стоят разные картины мира.

Любая ценность никогда не существует сама по себе, это всегда сложный набор определенных представлений о жизни. Не может ли быть ситуации, когда, например, декларируются одни приоритеты, а конкретное поведение человека — совсем другое, им не соответствующее? Это, наверное, мощная и неоднозначно устроенная система взаимосвязей.

Владимир Магун. Нет. Ценности и поведение могут быть не связаны, что как раз характерно и даже типично. Но это не значит, что ценности не важны. Дело в том, что их словесное предъявление — тоже поведение. Почему мы к этому так скептически относимся?

Благодаря тому, что сегодня люди хотя бы говорят о свободе, есть надежда, что через пятьдесят лет они начнут за нее бороться. Это очень важно.

Поведение людей на практике далеко не всегда соответствует их декларациям. Тот, кто говорит о свободе, может быть внешне тихим, спокойным конформистом. Но слова тем не менее имеют значение!

Сергей Медведев. Я абсолютно с этим согласен. Вот сравним Россию с Германией: там представление о порядке, ценность порядка абсолютно связаны с поведением. Вся новейшая немецкая история — по меньшей мере, после Бисмарка — есть один воплощенный порядок. Я некоторое время прожил в Германии и могу сказать, что если предложить немцу сопоставить ценность порядка с некими другими ценностями, то порядок он поставит выше. Ради

порядка немец может пожертвовать чем угодно и даже человеком. Не человеческой жизнью, конечно, но какой-то человеческой ценностью.

Д.Дондурей. Это ведь ментальная черта, связанная с национальным характером, с сохранением немецкой культуры, государственности, устройства жизни.

С.Медведев. Либо с европейской историей, с североевропейской в особенности, с появлением там капитализма, с развитием буржуазных отношений и т.д.

Д.Дондурей. Мы, кстати, всегда восхищаемся приверженностью немцев порядку.

С.Медведев. Если вспомнить Штольца из «Обломова», то надо признать, что мы всегда несколько отстраненно смотрим на эту характерную черту, для нас она — внешнее, чужое. Все наши пословицы про немцев это подчеркивают. А с другой стороны, мы столетие за столетием говорим, что хорошо бы нам самим иметь порядок, но в результате мы его никогда не имеем. Посмотрите «Историю государства Российского» А.К.Толстого, у которого каждый куплет заканчивается рефреном: «Страна наша богата, порядка только нет».

Д.Дондурей. А вот почему его нет? Кажется ведь, что ценность эта безусловная во всех слоях общества, элита вроде бы за порядок, народ просто жаждет жесткого порядка, власть всегда декларативно и пафосно утверждает себя как единственный оплот порядка. Мы хулиганская, что ли, анархическая страна или страна, которая никогда не ведала кнута? И кнут ведала, и жесточайшие властители были. Почему все это происходит?

В.Магун. Мне кажется, что одна из причин все-таки — отсутствие порядка в мозгах. Взять хотя бы те вопросы в социологических исследованиях, с которых вы начали, — о противопоставлении свободы и справедливости, или свободы и порядка. Конечно, люди говорят, что справедливость или порядок важнее свободы. Но мне кажется, что не только для власти, но и для культурной элиты, для интеллектуалов и интеллигентов очень важно идти за пределы этих противопоставлений, а не опираться на них, тем более не делать основой реальной политики. Сегодня же мы видим, что эти вопросы не просто так включаются в анкеты, а для того, чтобы сделать далеко идущие выводы. «Вот смотрите, — говорят придворные политологи, — людям не нужна свобода, им нужен порядок, значит, надо и действовать соответствующим образом». Но это все равно что на основе утверждения, что солнце восходит или заходит, то есть как бы вращается вокруг Земли, рассчитывать траектории полетов космических ракет. Неужели сознание элиты должно ограничиваться примитивными и стереотипными массовыми суждениями?

С.Медведев. Я говорил о Германии. Дело в том, что слово «порядок» очень лукавое и хитрое, так же, как и слово «свобода». Каждый в него вкладывает что-то свое. Понимаете, когда мы говорим «порядок», то прямо такой мороз по коже, будто сейчас ОМОН придет. Это что-то вроде того, когда говорят: «Вот при Сталине был порядок, коррупции, мафии не было, все сидели тихо, дрожали». Это с одной стороны. А вот мне, например, очень нравится другая идея порядка, лет десять назад заявленная советником президента Ельцина Леонидом Смирнягиным. Национальная идея, по его мнению, заключалась в следующем: «Поправь забор, не гадь в подъезде». Вот это и есть порядок.

Но почему-то когда говорят «свобода или порядок», то такой порядок ежедневной жизни, порядок структур повседневности не приходит на ум. Тут же в умах возникают тени авторитаризма и грохот солдатских сапог. А мне очень хотелось бы поговорить о порядке... как о чистоте. О том, почему так загажены наши подъезды, наши дворы, наши лифты. Не боясь обвинений в русофобии, скажу, что когда бываешь в мультикультурных местностях, — предположим, где-нибудь под Сочи, где рядом стоят дома русские, греческие, армянские, абхазские, — к большому своему стыду отмечаешь, что места обитания русских видны сразу. Это дома, где самый плохой забор, где самый запущенный двор...

Д.Дондурей. Почему это происходит? Ведь мы прекрасно понимаем — то ви́дение порядка, которое существует в нашей культуре, связано с пониманием необходимости какого-то внешнего ограничения нашего разгильдяйства,

бесшабашности. «Широк русский человек, хорошо бы сузить». Почему порядок воспринимается как внешняя сила, которая ставит тебя в какие-то жесткие условия? Ограничивает — до предела — твою свободу. Не случайно вы произнесли имя Сталина, но можно называть и любого другого мощного властителя страны. Порядок никогда у нас не возникает как самоорганизация, или как некоторая общественная конвенция, или как согласие общества: нужно вести себя так или иначе. Нет, у нас по-другому: я могу вести себя как хочу, но пусть они мне дадут порядок, а это значит — пусть они меня ограничат.

С.Медведев. Касательно российской культуры у меня в мыслях присутствует некий исторический и даже больше — географический детерминизм. Грубо говоря, мне кажется, у нас не только в географии, но и в истории было слишком много пространства, и в нашей повседневной жизни тоже слишком его много. Впрочем, здесь мы уже вышли на эту извечную оппозицию — Россия и Европа.

Д.Дондурей. Вы имеете в виду территорию или психологическое пространство?

С.Медведев. И то, и другое.

Д.Дондурей. У слова «пространство» очень много различных смыслов.

С.Медведев. С географической точки зрения речь идет о распространении, растекании людей по территории, о чем еще Ключевский писал. Но и психологически это некое слабое чувство границ, слабое чувство дистанции у российского человека. Грубо говоря, мы никогда не должны были тесно жить плечом к плечу.

Д.Дондурей. Мне кажется, тема, которую мы обсуждаем, кардинальна для всей российской культуры, ее структурной организации.

С.Медведев. Наша история и наша география таковы, что у русского человека, у русской общины было мало возможностей развить идею индивидуальной ответственности. Существует много политологических и социологических исследований, которые выводят типы нашего национального и культурного поведения из того, что деревня должна была выживать в восточноевропейском лесу, в очень жестком климате, в зоне рискованного земледелия, с неясностью урожая, при постоянных набегах с Востока и Запада. Тут — степь, а там Запад «наезжает» в течение пятисот лет. В связи с этим индивид отдавал свой суверенитет деревне. Отдельная семья не могла выжить. Единицей выживания был не человек, не семья, а целая деревня. И сформировались определенный этнос, особая политическая и социальная культура.

Д.Дондурей. Порядок делегируется властителю?

С.Медведев. Да, порядок делегируется властителю, и человек не чувствует себя индивидуально ответственным за порядок. Вот здесь я и скажу о том, что пространства у нас слишком много. Особенно если посмотреть, скажем, на Голландию.

Д.Дондурей. Нет, нет, только не будем делиться пространством...

С.Медведев. Не будем. Аляску не отдадим ни за что.

Д.Дондурей. И Чукотку не отдадим. Там сейчас все хорошо.

С.Медведев. К нам и с Аляски побегут эскимосы... Так вот, глядя на Голландию, я вижу, как скученна там жизнь, как интенсивно обустроено пространство. Вот знаменитые голландские мельницы: они ведь не зерно мелют, а воду выкачивают из каналов обратно в море. Отвоевывают каждый дюйм своего пространства. Посмотрите на голландские города: дома узкие, плечо к плечу стоят, встроены один в другой, там кирпичи по сторонам выпирают, чтобы пристроить соседний дом. Еще Петр I в Петербурге так приказал строить, чтобы кирпичи в кирпичи вставали. Понимаете, это метафора европейского общества. Социальное пространство настолько ограничено, что люди вырабатывают очень четкие правила поведения и идею частного, приватного пространства, в рамках которого человек и несет определенную ответственность. В связи с чем формируется европейское понятие «общество». В социологии есть понятия «общество» и «община». На Западе общество сконструировано, это договорная вещь. У нас — община, деревенский мир, семья, родственники. Дети живут с родителями, старики живут со своими детьми, их не отдают

в дома престарелых, как это делают на Западе. Это все инструменты общины, общинности, а не общества.

Д.Дондурей. Способы существования, идущие из древности.

С.Медведев. Да, возникшие из особенностей нашей географии, нашей истории и особых условий жизни.

Д.Дондурей. Получается, нам не повезло из-за обладания колоссальной территорией, особого расселения, необходимости защиты от врагов, делегирования такой важной функции, как поддержание порядка, каким-то начальствующим фигурам.

С.Медведев. Такая вот «история с географией».

Д.Дондурей. Вы согласны, Владимир?

В.Магун. Я уважаю Сергея Медведева, но, признаюсь, ненавижу те идеи, которые сейчас выслушал. Все это, конечно, интересно, но как тогда понять, почему двадцать лет назад у нас была совсем другая жизнь. Ну при чем тут пространство, при чем тут тысячелетняя история? В каком-то смысле она началась с нуля в 1991 году. У нас не было того-сего, люди унижались в очередях, иначе жили, думали...

Д.Дондурей. Царствовала цивилизация дефицита.

В.Магун. Но ничего же не изменилось с нашим пространством. Между тем перед молодежью теперь надо выступать с воспоминаниями «ветерана стояния в советских очередях». Вы-то, Сергей, человек добрых намерений, но ведь ваши коллеги, особенно те, кто интерпретирует ваши взгляды, делают из этого очень резкие и далеко идущие выводы: есть русская ментальность, свой особый путь развития России, нам не пригоден западный опыт. И начинаются поиски аргументов в пользу оттягивания реформ, без которых наша страна сегодня задыхается, в пользу сохранения и консервации всех тех безобразий, которые мы под словом «беспорядок» имеем в виду. Смотрите, в московских автобусах-троллейбусах-трамваях люди начали платить за проезд. Разве потому, что поменялась русская ментальность? Да нет, просто много лет была «свободная экономическая зона» со смешными штрафами для безбилетников, а теперь установили турникеты. Я помню митинги в трамваях в течение нескольких месяцев. Но все привыкли, установился «порядок» — люди платят, а трамваи ходят чаще. Я могу и не про трамвай. Начиная с 1991 года четырежды состоялись прямые выборы президента России. Как бы мы к качеству их проведения ни относились, но это же сильно отличается от выборов советского образца, и еще каких-нибудь двадцать лет назад жителям, как вы говорите, «зоны рискованного земледелия» такое и в голову не могло прийти.

Д.Дондурей. Так что, протяженность пространства тут ни при чем?

В.Магун. Я хочу сказать, что все реформируемо. Пространство «при чем» в каком-то большом смысле и оказывает влияние в циклах столетий, может быть, пятисотлетий. А для задач упорядочивания сегодняшней жизни вся эта логика просто вредна, это еще один вариант привычных рассуждений на тему «от меня ничего не зависит».

С.Медведев. Но что-то все-таки отличает русского от немца?

В.Магун. Конечно, отличает. Но главные отличия — фазовые, а не архетипические. Мы просто находимся на другом этапе модернизации. В принципе, несмотря на все словеса и приговоры, идем тем же самым путем, что и остальной мир. Конечно, говорим и думаем на русском, а не на немецком языке, находимся в рамках других культурных норм, но у нас общие направления и принципы развития, 60 процентов наших людей вообще говорят, что хотели бы вступить в Евросоюз. И это при всем нашем своеобразии и при всей суверенности.

С.Медведев. У нас с Владимиром идет спор: наполовину полон или наполовину пуст стакан.

Д.Дондурей. Но идеи культурной уникальности, фундаментальных различий с Западом действительно часто используются в политических целях. Владимир Магун на это обращает внимание.

С.Медведев. Понимаю, но это не повод об этих различиях вообще не говорить.

Гриша Брускин.
Из серии
«Рождение героя».
Чиновник. Маршал.
Нержавеющая
сталь, аллюминий,
индустриальная
эмаль

В конце концов, здесь собрались исследователи. Я согласен, например, некие вещи в последние годы прорастают в толще повседневных практик, что меня душевно очень радует. Начали пропускать людей на переходах, у меня просто слезы на глаза наворачиваются, когда я вижу, как автомобилисты это сами делают. Почему у нас пробки на дорогах? Потому что все стоят, ждут гаишников для оформления аварии. Еще десять лет назад не было такого. Каждый звонил своему менту или своей «крыше», те приезжали и как-то разбирались между собой.

Д.Дондурей. Вы, Сергей, хотите сказать, что мы доживем до того времени, когда даже ночью не будем переходить улицу на красный свет, как в знакомой вам Германии?

С.Медведев. Я как автомобилист наблюдаю культуру вождения в разных регионах России. Она разная. На Западе она другая. В Калининграде или в Карелии люди могут ночью стоять на красный свет на пустой улице. В Петрозаводске гораздо более цивилизованные водители и в Петербурге тоже. В целом, я думаю, что порядок у нас прорастет и укоренится, но, конечно, Германией мы не станем никогда.

Д.Дондурей. На самом деле все нормальные люди хотели бы, чтобы были и свобода, и справедливость, и порядок. Почему эти понятия разводятся? Видимо, за ними стоят разные мировоззренческие комплексы. То есть за ценностями справедливости и порядка стоит очень сильное государство. Какая-то особая надежда на государство, которое все само без меня выстроит, сделает жизнь и справедливой, и правильной, и морально порядочной, и с твердым исполнением законов и т.д. А с другой стороны, кому нужна свобода? Во-первых, она у нас уже есть. Во-вторых, за свободой стоят разного рода демократы, которые «много напортили в 90-е годы», как учат нас теперь аналитики, политики и другие интерпретаторы реальности. Почему возникло пренебрежение к свободе и такая жажда справедливости?

С.Медведев. Мне кажется, это сугубо русская забава — противопоставление свободы и порядка. Я все время пытаюсь ее применить к западному менталитету. Вот американцев возьмем. Предложите американцу оппозицию свободы и порядка. Он даже не поймет, о чем речь!

Д.Дондурей. А у нас этот вопрос в центре всех политических, экономических, социологических и любых других дискуссий.

С.Медведев. Я вижу две причины, обе связаны с неверным толкованием самих понятий «порядок» и «свобода». За семиотикой порядка стоит не государство, а отсутствие оного. Здесь вы меня тоже можете обвинять в русофобии или еще в чем-то, но на протяжении тысячи лет у нас не было сильного, эффективного государства. Практически никогда! И особенно в XX веке. Опять же Алексей Константинович Толстой: «Страна наша богата, порядка только нет». Было жесткое государство, было авторитарное...

Д.Дондурей. Жесткое не значит сильное?

С.Медведев. Конечно! Сила государства совсем не в том, что оно способно убить много своих или чужих граждан.

Д.Дондурей. Вы хотите сказать, что и при Грозном, и при Сталине российское государство не было сильным?

С.Медведев. При Грозном было слабое государство, учитывая, что после опричнины у нас настало «смутное время», Россия была разорена. Да и при Сталине какое же это сильное государство? Нет.

Д.Дондурей. Тут вы все народные мифы разоблачаете.

С.Медведев. В политической теории есть вполне четкое определение сильного государства — два критерия, по которым можно судить об этом: большое и маленькое, сильное и слабое. Вот государство у нас было всю жизнь большое и слабое. А нужно, чтобы оно было маленькое и сильное. Сила государства не в том, чтобы выкатить танки на улицы, а в том, чтобы вовремя заплатить хорошие пенсии, суметь создать благоприятные условия для развития общества и личности, чтобы приумножить человеческий капитал, будь то в XVII или

в XXI веке. Вот в этом и заключается сила государства, а не в том, что мы всем будем грозить кулаком и запускать ракеты в космос. У нас неправильные представления о мощи государства. Как раз недостаток порядка и дает этот социальный запрос. И при этом у нас неправильное представление и о том, что же такое свобода. Под свободой у нас понимается анархия, воля, а не осознанная необходимость. А ведь свобода — это достаточно жестко прописанная, сконструированная вещь: осознание человеком рамок своего существования.

Д.Дондурей. У нас свобода — какой-то своего рода загул. Бессистемность. Нарушение моральных табу. И люди поэтому, видимо, не понимают ее смысла.

С.Медведев. Свобода — это Стенька Разин. А на самом деле это умение жить в согласии с рамками своего и чужого существования.

В.Магун. Вы извините меня, но я не могу присутствовать при такой казни свободы. Ничего тут русского нет в противопоставлении порядка и свободы, во всех странах публике задают одни и те же вопросы. Ответы, конечно, дают другие — американцы, конечно, чаще, чем мы, предпочитают свободу порядку. Но вообще публика может ответить на любой вопрос, который мы или наши коллеги ей сформулируем. Важно другое — задача ученых, политических лидеров идти за пределы этих формулировок. Идти дальше.

Теперь об истолковании свободы как воли. Мне кажется, ваши попытки подправить это понятие (а с вами, к сожалению, очень многие согласятся!) — это ровно та же борьба против свободы, которую ведут те, кто, ссылаясь на мнение не очень просвещенной публики, говорит: «Вот видите, нашему обществу не нужна свобода». Друзья, свобода — это свобода, а неволя — это неволя. Свобода — это отсутствие каких-то помех, преград. Другое дело, что одновременно со свободой должен быть порядок, должны быть какие-то ограничения. Но не надо сами ограничения включать в понятие «свобода», потому что тогда вы просто лишаете его смысла.

Все эти вещи должны войти в школьные учебники. Точно так же, как детей с успехом учат, что Земля на самом деле вовсе не плоская, как им кажется, и что она вращается вокруг Солнца, а не наоборот. Точно такая же интеллектуальная работа должна идти в школе с базовыми социальными и политическими понятиями. А мы, если иметь в виду мировоззрение широких масс, да и элитарное тоже, — еще живем в докоперниковскую эпоху, когда люди и вправду противопоставляют порядок и свободу. Они думают, что свободы достаточно: политическая свобода им вообще не нужна, а свобода потребительского выбора или свобода передвижения — очень нужна, но она есть, все это уже завоевано. И поэтому им кажется, что теперь важен порядок, которого, действительно, недостает, с этим все согласны. Но вот что является далеко не очевидным — это то, что без политической свободы невозможно решить те проблемы, которые люди имеют в виду под словом «порядок». И что уже завоеванные свободы нуждаются в постоянной защите («что имеем — не храним...»). Осознать это — значит сделать какой-то шаг от Птолемея к Копернику.

Д.Дондурей. В нашей стране люди действительно не понимают, что их накормила именно свобода, предоставившая человеку колоссальные возможности во всех сферах жизни. Господин Греф недавно обещал, что к 2010 году — это настанет буквально послезавтра — у нас будет 800 долларов средней зарплаты в стране — 20 тысяч рублей. Российский гражданин никогда не имел ничего подобного за всю историю государства. Но люди не понимают, что это произошло благодаря свободе и сопутствующим ей раскрепощениям, а вовсе не из-за справедливости.

Может быть, я не прав и вы меня сейчас, Сергей, как историк поправите, но ценность справедливости была одной из основных в великой утопии начала 20-х годов. Тогда, с февраля 18-го по июнь 21-го года, за эту ценность мы заплатили одиннадцатью миллионами жизней (я имею в виду и тех, кто погиб в боях гражданской войны, умер от голода, покинул Родину и т.д.). Борьба за «справедливость» часто убивала, в то время как «свобода» кормила и одевала. Почему же то, что делает наше существование лучше, мы недооценива-

ем, а к тому, что, как молох, пожирает человеческие жизни, так внимательны?

С.Медведев. Прежде я хочу согласиться и с Владимиром, и с вами, Даниил, по поводу того, что действительно нас в последние пятнадцать лет накормила свобода. Сколько нам ни говорили о том, что страна в кризисе, в беспрецедентном упадке...

Д.Дондурей. А вам не кажется, что пятнадцать лет — достаточный срок для понимания этого, или нужно, чтобы прошло триста лет? Классик вот отводил на преодоление «разрухи в головах» двести лет.

В.Магун. Я бы по срокам поспорил. Напомню, что Егор Гайдар показал: по основным экономическим показателям мы отстаем от развитых западных стран на пятьдесят лет — уж никак не на двести! Но в принципе я согласен, что со временем, просто по мере роста благосостояния, ценность свободы будет расти. Уже сегодня мы видим, что связанные с ней приоритеты, действительно, наиболее выражены у сравнительно благополучных людей. Например, участники различных протестных движений (специальные исследования проводил Иван Климов, а также группа социологов под руководством Владимира Ядова) и вообще люди, проявляющие гражданскую активность (не обязательно протестную), — это обычно достаточно благополучные люди.

Д.Дондурей. Они уже пользуются и, главное, хотят и умеют пользоваться свободой.

В.Магун. Да. Действительно нужен, видимо, базовый уровень благополучия, удовлетворенной потребности в безопасности, чтобы люди начали чуть-чуть думать о чем-то еще. И изменения от «материализма» к «постматериализму», о котором мы как раз говорили с Сергеем, — это тоже эволюция, связанная, в том числе, и с благополучием. Что-то само в обществе работает, но все равно не снимает с образованного класса, с элиты ответственности за порядок в собственных мозгах и прояснение роли свободы для себя и для тех, за кого они в ответе.

Д.Дондурей. Но ведь не случайно у элиты нет никакого консенсуса по поводу того, какие ценности как понимать. Все то, что мы сейчас обсуждаем, имеет очень противоречивую интерпретацию в СМИ.

С.Медведев. Но триста лет мы ждать не можем, через триста лет России не будет, если мы будем ждать. Историческое время скомпрессовалось очень сильно. Да, можно вспомнить Англию периода Великой хартии вольностей, которую Иоанн Безземельный дал английским баронам в 1215 году. Но у них было впереди много времени. У нас нет ни восьмисот, ни трехсот лет, так что нам, конечно, нужно двигаться гораздо быстрее. Кроме того, в России произошел фантастический распад общества, его полная атомизация, распад социального капитала.

Д.Дондурей. После 91-го года?

С.Медведев. Да. Еще в начале 90-х годов, на выходе из социализма, социальный капитал у нас был. Но с приходом рынка мы настолько безапелляционно, с головой бросились в этот омут — даже те, кто в нем не участвует, — в идеологию рынка... Посмотрите телевидение...

Д.Дондурей. Наоборот, мы сразу стали идеологически и морально дискредитировать рынок — принципы, механизмы, последствия его функционирования.

С.Медведев. Я согласен с вами и хотел бы повторить, что, да, рынок нас накормил — эти три с половиной миллиона частных машин только в Москве... Я ехал недавно на машине из Петербурга в Москву, вся дорога — это сплошь автовозы, идущие с западными машинами в Москву с таможенных терминалов Финляндии. Но при этом ценность человеческого достоинства, уважения, а вместе с ней и ценность правильно понимаемой справедливости практически отсутствуют. Опять-таки посмотрите на наши дороги.

Д.Дондурей. У вас сегодня амплуа историка-автомобилиста.

С.Медведев. Вот я езжу по Кутузовскому проспекту. Срез нашей жизни — это его осевая полоса, вполне средневековая иерархия статусов. Кто-то имеет неприкосновенный статус — спецномер с триколором, мигалки, кто-то крутые

номера — три «С», три «О», «МР», а есть и совсем крутые — «Е ... КХ». А кто-то обладает некими документиками, я сегодня как раз видел тех, кто ездит по осевой Кутузовского проспекта, их остановил гаишник, они из затонированных стекол дают ему свою ксиву — он смотрит, изучает. Я думал: «Боже, какие там фонды, какие ассоциации, что выдают эти документы?» Это к вопросу об уважении, о справедливости. Наше общество сейчас по сути своей является сугубо феодальным.

Д.Дондурей. А раньше каким оно было?

С.Медведев. Пожалуй, в Советском Союзе тоже феодальным.

Д.Дондурей. Крестьяне без паспортов...

С.Медведев. Я согласен, но многие вещи даже усугубились. Эта утопия описана Владимиром Сорокиным в романе «День опричника», феодализм далеко от нас и не уходил.

Д.Дондурей. Я бы сказал: вечный феодализм.

С.Медведев. Да, даны на кормление вотчины, особые права, а вот простые люди...

В.Магун. Ну что вы говорите, друзья? Какой же феодализм в постиндустриальную эру, при средствах массовой информации, рыночных отношениях и даже идеологии прав человека?

Д.Дондурей. Я не согласен с вами. Мне кажется, русская культура — выдающаяся. Она может всегда подковать любую социокультурную блоху, прообразы которой созданы в Англии. Да, есть свобода информации, цифровое телевидение, интеграция в мировую систему, многопартийная система, но при этом — потрясающая теневая экономика, восхитительная жизнь судебной системы «по понятиям», тончайшие суперловкие чиновничьи «откаты». Я назову двадцать свидетельств феодализма, которые великолепно уживаются с сотовыми телефонами, по пять штук лежащими перед каждым распределяющим ресурсы человеком. В этом и есть культурный, адаптационный блеск.

В.Магун. В нашем обществе, действительно, огромное число архаичных, примитивных, «немодерных» социальных механизмов и институтов, которые необходимо кардинально совершенствовать. В этом, собственно, и было ужасное «ноу-хау» тоталитарной модернизации — соединить современную производственную технологию с архаическим социальным устройством, при котором человек лишен свободы. Великий 1991 год показал, что это «ноу-хау» в долговременном плане оказалось неэффективным — тоталитарная сверхдержава просто самораспустилась!

Но тоталитаризм — не феодализм, это именно кентавр, симбиоз двух разновременных начал: архаики и современности. Поэтому нынешнее посттоталитарное российское общество все же достаточно продвинуто, у него есть внутренние ресурсы для реформирования и свободной самоорганизации.

И что же вы делаете? Вы изобретаете еще один ярлычок — «феодализм», который снова должен дать нам всем понять, что весь наш беспорядок существовал вчера, существует сейчас и будет существовать вечно и мы перед этим очередным «архетипом» бессильны. Как говорится: «Ленин жил, Ленин жив, Ленин будет жить!» Что ж, спасибо вам.

Д.Дондурей. Хорошо, но что тогда такое «справедливость» и «порядок»? Это ведь огромная психологическая, даже ментальная надежда на порядок, да? Государство должно быть, вы подробно об этом говорили, мощным, сильным, хорошо устроенным, необходимо навести порядок в отношении олигархов, подвинуть криминал, с милицией что-то предпринять, выполнять собственные законы, суды сделать независимыми, защитить народ от произвола начальства. И все жаждут вмешательства государства, чтобы оно обуздало в том числе и само себя. При этом есть огромное количество исследований, согласно которым наши граждане этому самому государству, величия которого они так жаждут, не доверяют! Ни в чем, кроме персоны президента. А в результате институция президента, особенно в последние семь-восемь лет, очень устойчиво занимает первые места. Судам не доверяют, парламенту, правоохранительной

системе — тоже, прокуратуре, ГАИ, жэкам и местным начальникам — никому не доверяют. Только президенту и меньше — армии и церкви. Мы, взрослые люди, живущие в большой, сложной стране, как же мы можем надеяться на государство, если ни одному его институту, кроме президента, не доверяем? Он же не может отвечать за каждую скрепку, купленную в стране. За взаимную ненависть конкретного человека и всей административной системы при получении обычной справки в жэке. Как же так получается, граждане?

В.Магун. А почему вы думаете, что на государство вся надежда? Когда люди говорят «порядок», они хотят не столько государства, сколько именно порядка как устройства жизни.

Д.Дондурей. Но они с удовольствием реагируют, когда президент или премьер кричат на министров или губернаторов. Это воспринимается как свидетельство настоящего наведения порядка. А откуда это придет?

В.Магун. Это другой разговор. Государство — это целая система разных действующих субъектов, агентов, составляющих частей. Большинству из них, вы сами говорите, люди не доверяют. Конечно, есть мечта, что кто-то за нас все сделает, чтобы все стало «как надо», как должно быть. Но одновременно с этим люди все больше и больше — это и есть решительный сдвиг 90-х — рассчитывают на себя! Вообще их запутывают каждый вечер (не скажу «каждый день», ибо главные новостные и аналитические телепередачи идут по вечерам) и не дают осознать в полной мере, что именно от вас, от них, от каждого из нас зависят те или иные сдвиги. А также от конкретных частей государства, от очень конкретных учреждений, лиц и социальных институтов. Им, конечно, не дают этого понять в должной мере. Как недавно пошутил один наш коллега на конференции в Высшей школе экономики: «Реформу судопроизводства заменили реформой судостроения». Так и по телевизору судопроизводство все время заменяют судостроением.

Д.Дондурей. Речь идет, видимо, об ответственности интерпретаторов происходящего в массовых аудиториях.

С.Медведев. Речь идет о том, что порядок совместно производят государство, институты и люди. Суть государства в том, что оно создает рамку, задает некую систему координат. Но внутри ее действуют уже не агенты государства, а обыкновенные, хорошо нам знакомые люди. И порядок зависит от них, от нас, от того, чтобы я, опять-таки, убрался в своем подъезде. Я вчера ночью проехал по Москве и был потрясен развалом пивных бутылок возле памятника Чайковскому у Большого зала консерватории.

Д.Дондурей. У священных мест.

С.Медведев. Да, для меня это вообще любимое место в городе. Речь идет о личной ответственности и о культуре поведения. У нас почти каждый человек ведет себя как хулиганистый невоспитанный ребенок, который живет в огромном мире, где есть взрослые, которые обязаны о нем позаботиться.

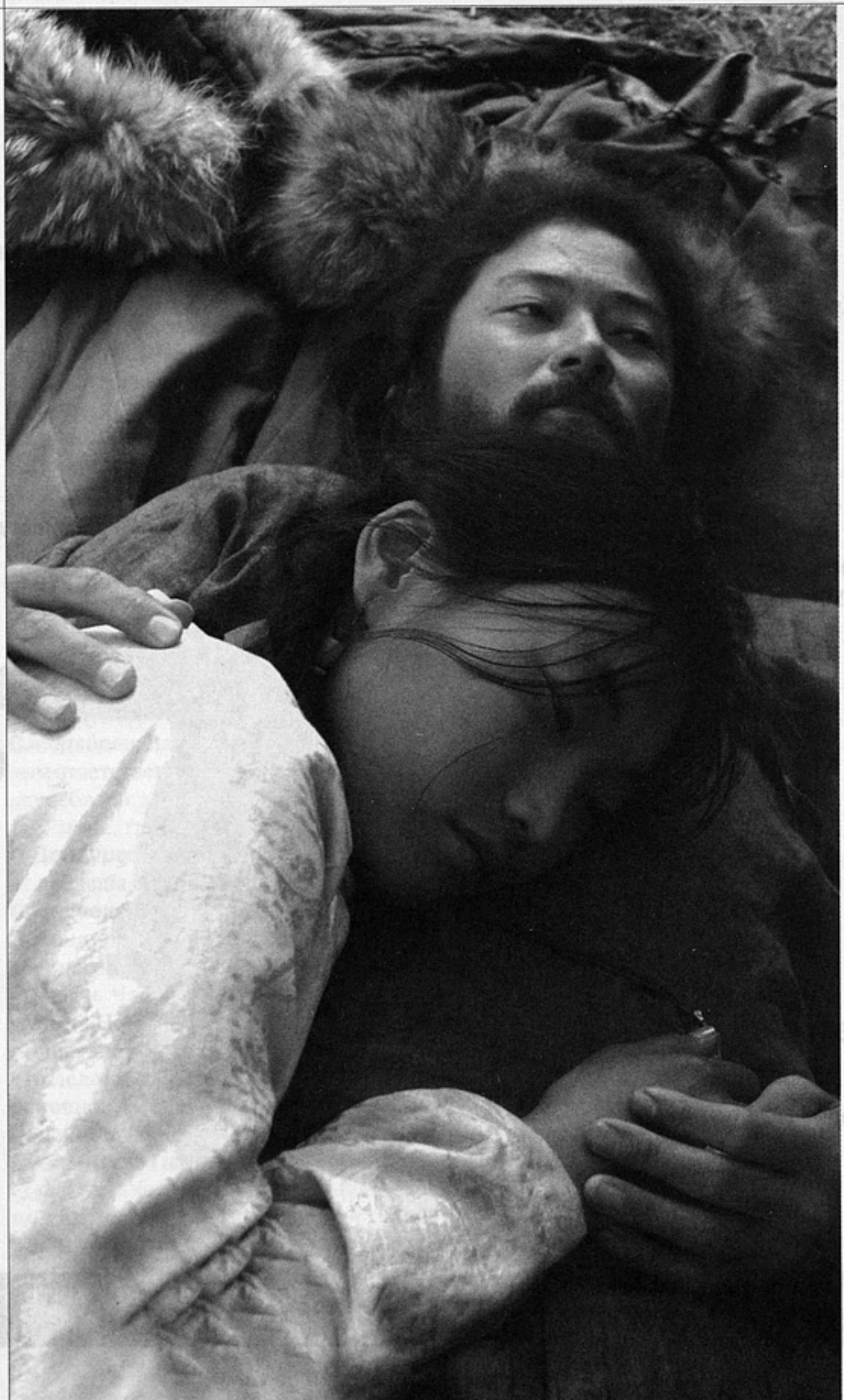
Д.Дондурей. Основная драма в том, что человек проблему порядка выносит за пределы своей личности.

С.Медведев. Да, перекладывает на некие неживые институции государства.

Д.Дондурей. Перекладывает на кого-то «другого», на мелкого чиновника, среднего, на президента, на мировой порядок.

В.Магун. Частично он и должен выносить за пределы своей личности, почему нет? Но там тоже надо знать, что от чего зависит, где причины, а где следствия. А телевидение формирует картину мира, где специально запутано, кто что делает и кто за что отвечает. Избегание и сокрытие ответственности — основное, чем озабочены большинство действующих на российской публичной сцене персонажей нашей элиты. И как рядовому человеку в эту игру не включиться? Поэтому у нас сформировалось общество взаимного попустительства. Пусть хотя бы было с ограниченной, но ответственностью, но нет — именно общество взаимной безответственности. В эту игру все играют. И пока эта игра не прекратится, ничего не изменится.

Р Е П Е Р Т У А Р



«Монгол»,
режиссер
Сергей Бодров

НИНА ЦЫРКУН

Второе нашествие

Стивен Сигал обнаружил в себе монгольские корни и собирает деньги, чтобы сняться в роли Чингисхана. Чингисхан сегодня актуальная персона. Почему он стал таковым в Монголии, понятно. Освободившись от объятий старшего брата, монголы занялись самоидентификацией, и им сам бог велел, кроме овечьей шерсти и кашемира, раскручивать бренд великого завоевателя, чье имя там теперь носят чуть ли не вся продукция и вся сфера услуг — от минеральной воды до авиалиний. Монголы возводят сорокаметровый мемориал на месте рождения Чингисхана, и в далекой Америке монгольская диаспора готовит памятник ему. Но реинкарнация Чингисхана захватывает новые области и осуществляется через персонификацию в лицах экранных клонов.

Японец Синъитиро Саваи вынашивал свой замысел двадцать семь лет, приурочив выход фильма «Чингисхан» к условной годовщине рождения Чингисхана в 1155 году. Сергей Бодров готовился к постановке «Монгола» почти семь лет. Замысел актуализировался благодаря печальной ситуации — вспышки ксенофобии в России; к привычному аргументу против предубежденности по национальному признаку с упоминанием имени «эфиопа» Пушкина Бодров вполне резонно добавляет свой — самое время напомнить, что мы сами являемся частью истории людей, которых презираем из-за цвета кожа или разреза глаз.

«Монгол»

Авторы сценария **Ариф Алиев, Сергей Бодров**
Режиссер **Сергей Бодров**
Операторы **Рогиер Стофферс, Сергей Трофимов**
Художник **Даши Намдаков**
В ролях: **Алия, Таданобу Асано, Басан, Сун Хон Лей, Хулан Чулуун, Амаду Мамадаков и другие**
Кинокомпания «СТВ», кинокомпания «Андреевский флаг», Kinofabrika, X-Filme Creative Pool, «Neftex»
Россия — Казахстан — Германия
2007

В Советском Союзе информация о Чингисхане и его потомках, о том, как они повлияли на историю нашей страны, черпалась в основном из литературной трилогии Василия Яна, отражавшей прямолинейную официальную позицию власти на трехсотлетнее проклятие. Взвешенная точка зрения Ключевского о роли ландшафта и кочевого образа жизни, повлиявших на военно-политическую волю Чингисхана, была выведена из обихода. Безусловно, не бывает бескровных набегов и нашествий, однако историческая дистанция позволяет определить жесткий, но справедливый баланс и говорить, наконец, не только о сожженных городах и плененных девушках. На самом деле, именно благодаря чингисидам, накинувшим на Русь «хомут», иначе называемый «игом», произошло объединение разрозненных земель, закончились распри мелких князей, установилась сильная власть Московского великого князя, то есть возникли элементы будущей московской государственности: самодержавие (ханат), централизм, крепостничество, и все это, кстати, поддерживалось духовенством, в котором монголы видели своего союзника. Это монголы впервые попытались оборотъ одну из двух наших главных бед — создали почтовые тракты. Они установили ямскую повинность, провели общую перепись населения, ввели единообразное военно-административное устройство и податное обложение (ясак) в виде общей для всех русских областей монеты — серебряного рубля.

В фильме Сергея Бодрова мы впервые в российском историческом кино встречаемся не с той тупой грубой силой, не с той безликой массой жадных завоевателей, которых рисовали школьные учебники эпохи сталинской империи. Здесь обученная тонкостям китайского военного искусства армия Чингисхана берет в бою не числом, а умением. Четкая линия всадников, прорезывающая вражескую массу, — это ясная метафора рациональности, побеждающей хаос, что привычно ассоциируется у нас с дуализмом «Запад—Восток», а оказывается, что когда-то вектор этих отношений был направлен в противоположную сторону. Здесь на экране восстанавливается историческая справедливость — воистину административно-военный свет в виде хорошо организованной армии и эффективного чиновничества пришел к нам с Востока.

Однако принципиально эти весьма отдаленные последствия деятельности Чингисхана останутся в незримой виртуальной области интересов режиссера Сергея Бодрова, ибо своим предметом он сделал другое: превращение бывшего раба во властителя полумира. Тем не менее того, как это конкретно происходит — фактически и психологически, — мы не увидим. Именно истории превращения в фильме и нет; между моментами крайнего унижения Темуджина и его величайшего взлета каждый раз возникает робкое эллиптическое зияние, как будто все и вправду случается по велению бога Тенгри, которому молится герой. Малыш Темуджин проваливается под лед и начинает тонуть — и вот уже взрослый Темуджин сидит у костра, вспоминая прошлое; Темуджин сообщает жене, что знает, «что нужно монголам», — и вот он уже объявляет свои законы построенным в послушные ряды воинам, безропотно принимающим его Великую Ясу.

Дело, однако, в том, что Чингисхан Бодрова — герой не исторический, а мифологический. Поэтому сценарные лакуны оправданы: мальчик падает в воду, юноша греется у огня — это не эпизоды биографии, а таинство инициации, испытание водой и огнем, из которого рождается великий герой. (Неслучаен здесь и образ мудреца-монаха, прозревающего в рабе будущего покорителя и разрушителя Тангутского царства, своеобразный парафраз волшебника Мерлина и короля Артура.) Отсюда и акцент на архаичных патриархальных устоях, которых у Бодрова старается придерживаться Темуджин. Тем не менее важно то, что реальный Темуджин действительно был великим реформатором, и его Великая Яса есть не что иное, как крепостной устав под прикрытием мирных патриархальных обычаев, на которые то и дело ссылаются он и его жена Бортэ. Когда же эти обычаи начинали ему мешать, Чингисхан самовластно отменял их, железной рукой строя лестницу вассалитета, свою вертикаль власти, о чем свидетельствует историческая хроника «Сокровенное сказание», из которой взят следующий эпизод, вошедший в фильм.

У Бодрова постоянно подчеркивается, что монголы свободны и могут менять хозяина по собственной воле — да и сам Темуджин именно таким образом обзавелся первыми соратниками. Но когда после выигранной битвы с ополчением Джамуги два арата льстиво преподнесли ему «трофей» — своего убитого хана, он приказал казнить их, чтобы неповадно было предавать «природного хана». Подобно многим диктаторам, на пути к власти Темуджин лихо устранял соперников-аристократов, но чем выше он поднимался по иерархической лестнице, тем больше пекся о ближнем круге, готовя себе подушку властной подпорки. Впрочем, казнь вассалов, предавших — по патриархальной традиции — своего хана, свершается за кадром, как и все кровавые дела Чингисхана, кроме честного ратного труда, мастерски представленного в фильме в дивной хореографии воинского искусства, эффектно сбрызнутого алым.

Однако именно то, что пропущено, на самом деле интереснее всего: как же удалось вчерашнему рабу заставить разноплеменные народы, раздираемые родовой враждой, подчиниться единым законам? Конечно, кровушки на этом пути пролилось немало, а потому поставленные Чингисханом законы жестоки — смерть за каждую провинность, от воровства до бегства с поля боя, причем за последнее полагается особенно жестокая кара: за одного беглеца следует убить десять, за десяток — сотню, а за тысячу должны умереть все монголы. Такова цена строительства империи, опровергающая людоедский афоризм, что-де цель оправдывает средства: даже победоносные завоевания оказались карой для самих монголов, катастрофически терявших мужское население. Войны обескровили народ и в конечном итоге подготовили крах империи, на которую нашелся новый завоеватель — Тамерлан. Такова историческая логика судьбы любой империи, которой неминуемо грозят распад и гибель.

Работая над фильмом, Сергей Бодров основывался на теории пассионарности Льва Гумилева. Евразиец Гумилев объяснял успехи Чингисхана в покорении стран и народов иррациональным порывом пассионарности, который у Бодрова осуществляется как порыв любовный. Как сказал он на пресс-конференции, «монголы никогда не воевали из-за женщин. Чингисхан начал воевать из-за своей жены и завоевал полмира». В подобной трактовке восточный завоеватель выглядит как герой европейского рыцарского романа, под маской преданности прекрасной даме исповедовавший культ пресвятой Девы. Но если даже он и вправду вышел на тропу войны токмо из-за своей Бортэ (Хулан Чулуун), то вскоре его моногамная страсть уступила место необыкновенной любвеобильности, и, надо сказать, распри его молодых жен внесли немало корректив в военную политику. Первая возлюбленная отошла далеко на периферию; согласно преданию, Чингисхан изменил обычаю предков, предпочитавших женщин с крепкими ногами, и особенно пристрастился к юным стройным китаянкам, каковых требовал к себе в кибитку каждую ночь. Романтическая love story не выдерживает исторической дистанции, которую, вероятно, имел в виду режиссер, выбрав на заглавную роль японского актера Таданобу Асано, который кажется слишком зрелым для начала славных дел. Зато в нем характерно выражена вечная гипнотическая тайна Востока, сопряженная с наглядной самурайской избранностью. То и другое вместе символизируют магнетический соблазн власти, неудержимо влекущий к себе через века.

Подлинная же история Чингисхана, про которого никто с точностью ничего — кроме границ его завоеваний — не знает, осталась за кадром. Действие фильма практически не выходит за пределы территории, на которой жили родственные, но враждующие монгольские племена; соответственно, великий и ужасный Чингисхан — не беспощадный завоеватель, а собиратель земель монгольских (стало быть, исторически фигура чрезвычайно прогрессивная), опять же создатель государственности, впоследствии через чингисидов оказавшей существенное влияние и на «русский улус». Власть в очередной раз подстроила ловушку соблазна, представ в обличье чистых видимостей, в жанре вечно притягательной love story и на фоне эпических пейзажей волшебно прекрасной и вечной степи.

ЕЛЕНА СТИШОВА

«Разве можно понять что-нибудь в любви...»

«Лучшее время года»
По пьесе И.Вырыпаева «Валентинов день»
Автор сценария **Иван Вырыпаев**
Режиссер **Светлана Проскурина**
Оператор **Олег Лукичев**
Художник **Дмитрий Алексеев**
Композитор **Андрей Сигле**
Звук **Владимир Персов**
В ролях: **Дана Агишева, Яна Есипович, Михаил Евланов, Виктор Сухоруков, Елена Левинская, Ирина Евдокимова**
Киностудия имени М.Горького при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии РФ,
при участии Vytec Industries Ltd., студии «КиноПроба».
Россия
2007

Сложносочиненный нарратив фильма пульсирует флэшбэками. Покуда доберешься до начала, до той почки, из которой выросло древо повествования длиною в жизнь, догадаешься, что хэппи энда не будет. Да и было бы удивительно, случись обратное: Светлана Проскурина — не мастерица счастливых финалов, даже принципиальная их противница. Ее концептуализм опирается на дарованную ей способность видеть трагическую подкладку жизни.

Вот нежная пара на морском берегу. Она, Валентина, прижалась счастливой щекой к горячей спине Валентина, и оба замерли, переживая ту фазу влюбленности, когда самое целомудренное прикосновение способно утолить страсть. Love story окажется роковой, мы знаем это наперед. Избыточное знание обостряет чувства. Замечаешь выключенность влюбленной пары из бытового контекста окружающей пляжной жизни. Безмятежность прозрачного неба и притихшего моря, истома жаркого дня явлены в протяжных медитативных ритмах, настраивающих на лирико-поэтическое развитие сюжета. Конкретная проза следующего эпизода пресечет, однако, наши ожидания. Валентин катит под проливным дождем на чужом велосипеде, а разъяренный владелец, как окажется, сосед Валентина, влепит ему пару нешуточных затрещин: чтоб знал, как чужое брать, сопля зеленая. С фингалом под глазом Валентин встретит возлюбленную Валентину в своей коммуналке. Скрещенье рук, скрещенье ног, судьбы скрещенье — подражающий поэтическому визуальный образ мелькнет на экране, возвращая нас к любовному сюжету. Но в самый кульминационный момент в сюжет вмешается — и как настойчиво! — третий фигурант. Соседка Валентина — стенка в стенку —

станет колотить в его дверь и требовать словарь, необходимый ей срочно, неотложно. Катя будет истерично биться, пока Валентин не приоткроет дверь, чтобы сунуть ей в руки словарь, а Валентина распахнет створки и предстанет обнаженной, да так естественно и просто, будто в райском саду до первородного греха. Катя от неожиданности заткнется, а Валентин разрядит ситуацию, представив девушек друг другу.

Они еще не соперницы, но станут таковыми после того, как любовная лодка разобьется о непредсказуемые и психологически никак не мотивированные обстоятельства. В том-то и дело, что «Лучшее время года» — не психологическая драма.

Светлана Проскурина изначально перевела мелодраматический сюжет в регистр драмы экзистенциальной. С каждым новым эпизодом, который не является сюжетно-фабульным развитием предыдущего, что принципиально для нарративной конструкции фильма, режиссерская стратегия обнаруживает себя, перенастраивая оптику нашего восприятия.

Жестокая перипетия случилась в фильме в тот же день любовного свидания. «С первым разом тебя!» — поприветствует Валентина тот самый сосед, что подбил ему глаз. И пригласит его сыграть «партийку в шахматишки». «Партийка» кончится кроваво: решив посчитаться с обидчиком, Валентин всадит ему шахматную фигуру из слоновой кости прямо в глаз, хлынет кровища, примчится «скорая». Станет ясно: подсудное это дело. Далее — «зтм», как пишут в монтажных листах.

Мы увидим Валентина уже после отсидки. Увидим на берегу моря. И рядом с ним — Катю. Из реплик станет ясно, что все эти годы она безответно писала ему, ждала его. Прямо в одежде она заходит в море, выскакивает на берег, бьется рыбкой на песке... И Валентин берет ее, мокрую, перепачканную сырым песком, прямо на земле, грубо, торопливо. Дорвался до бабьего тела. А позже, встретившись с Валентиной, кается, что предал ее. Тихая трагическая Валентина — ни слова, ни упрека в ответ. Как была в пальто прыгает с трамплина в бассейн — символически накладывает на себя руки. И выпадает из треугольника, оставляя избранника сопернице. Теперь уже сопернице.

Валентин женится на простушке Кате. А любовный треугольник сохраняется. Уже метафизические обертоны, но не конкретика сей архетипической коллизии становятся смыслообразующими.

Коллизия укрупняется. Оттого что на каждом последующем возрастном этапе в действие вводятся новые исполнительницы, а герой-любовник — все тот же. Валентин. Я бы попробовала еще более радикальный вариант — ввести в тот же неизменный сюжет троих мужчин. Фильм обрел бы гендерное равновесие, однако пришлось бы всех мужчин сделать субъектами драмы, в то время как Валентин, единственный и неповторимый, в режиссерской интерпретации есть всего лишь объект фонтанирующей женской любви. Достоин ли он таких чувств — этот вопрос вообще не стоит. Не по хорошу мил, а по милу хорош — вот и весь сказ. Субъекты этой драмы — женщины, их неистощимая способность любить.

Гендерный дискурс, конечно же, неявно присутствует в фильме. Треугольник здесь «женского рода», в отличие, к примеру, от роомовской «Любви втроем», где треугольник был «мужским» — двое мужчин и одна женщина. Знаменитая картина Абрама Роома, появившаяся на гребне бурной полемики вокруг «женского вопроса», была остросоциальна. Женщина выходила чистой героиней, а двое ее мужчин третировались за неспособность к высоким чувствам.

Светлана Проскурина поместила свой фильм в непознаваемое пространство любви как болезни и наваждения. Временны́е координаты намеренно размыты. Есть повод полагать, что все случилось в наше время. Однако нестарый фронтовик — сапер Василий Иванович со своими трофеями перетягивает действие аж в 50-е годы.

В рамках режиссерской стратегии — шесть актрис, разыгрывающих историю любви. Неузнаваемость героинь от эпизода к эпизоду можно трактовать как работу неумолимого времени, оставляющего на лицах свои жуткова-

тые следы. Если бы перед Светланой Проскуриной стояла подобная задача, ее легко было бы решить с помощью грима. Стало быть, задача была иная: показать любовный треугольник как типологическую модель. Как ситуацию не житейского, но метафизического свойства. Под руку кстати попадается памятный поэтический рефрен: «Разве можно понять что-нибудь в любви...»

Не ищите резонов, почему Валентин женился не на любимой Валентине, а на настырной активистке Кате. Таков закон жизни. Страсть истинная сторонится, избегает бытовых оков житейщины. Вот Катя — та просто вылизывает своего дорого доставшегося муженька, прислуживает ему и даже сама его бреет, делая это привычно и профессионально. Вряд ли бы трепетная Валентина, меццо-сопрано, концертирующая певица, как можно догадаться по афишам в ее доме, стала бы так деловито обихаживать любимого. Она — по ту сторону женских хитростей, всяких там приемчиков по удержанию мужчины. Да только роман бывших любовников тайно продолжается, и Валентина, уже совсем не красавица, вернулась в тот приморский городок, где когда-то вспыхнула их любовь. Сильно похорошевшая Катя подозревает мужа и мучительно его ревнует. Тот врет обеим уже просто на автомате, не испытывая никаких угрызений. «А тебя не смущает, что в квартиру, где ты живешь с одной женщиной, ты приводишь другую?» — спрашивает Валентина. «Не смущает», — откликается Валентин. Бывает, он срывается, когда мочи нет терпеть: «Я не люблю тебя, Кать. Я бы очень хотел полюбить тебя, Кать. Помоги мне, Кать. Сделай что-нибудь...» Только Катя не из тех женщин, кто носится со своей гордостью и женским достоинством. Катя — железная леди. Измены, ложь, нелюбовь — все перетерпит и выйдет победительницей. Станет законной вдовой.

Любовь втроем продолжалась бы вечно, если бы основной игрок — мужчина — не вышел из игры. Обстоятельства его ухода останутся для нас закрытыми. Умер он или погиб — не суть важно. Важно то, что обе женщины — законная вдова и любимая, которую он называл единственной, — продолжают его любить, и мучительная жажда общаться с ним бросает их друг к другу. «...Память — это единственный доступный нам способ отношений с умершими», — писала Сьюзен Зонтаг. Союз соперниц нерасторжим, и нет нужды, что обе не знают наверное, ненавидят ли они друг друга или, напротив, любят.

В этой части фильма вновь появятся новые исполнительницы. Почерневшая, испитая инфернальная Валентина и похожая на старую болонку Катя, бывшая блондинка с потухшими глазами и с паклей серых волос. «Кать, ты мертвая?» — «Можно и так сказать».

Доигрывается та история, что завязалась в гордиев узел много лет назад? Можно, однако, предположить, что у этих незнакомых нам женщин была своя история, один в один похожая на любовь Валентины и Валентина, разбитой злодейкой-соперницей.

Где-то там, за кадром, случилось так, что женщины стали жить вместе. Живут, как кошка с собакой. У Валентины день рождения, Катя ставит на стол тортик с зажженными свечами. «Я тебя ненавижу, Катя», — прошипит Валентина. «Я тебя тоже», — без всякого пафоса отзовется Катя. «Ты мерзкая ничтожная сука», — упорствует Валентина. «Да и ты такая же», — отмахивается Катя. «Ты сломала мою жизнь и жизнь человека, которого я любила», — продолжает наступать Валентина. «Вон из моей жизни! Вон из моей комнаты!» Они дерутся лениво и беззлобно. Видно, не впервой рукоприкладствуют, не впервой осыпают друг друга оскорблениями. За гробом любимого мужчины они все делят и не могут поделить его. Но и на их скорбной улице случается праздник. «Катюша, ты же как сестра мне. Ты мне родная. У меня, кроме тебя, никого нет», — скажет Валентина. «Можно я тебе тоже в любви признаюсь?»

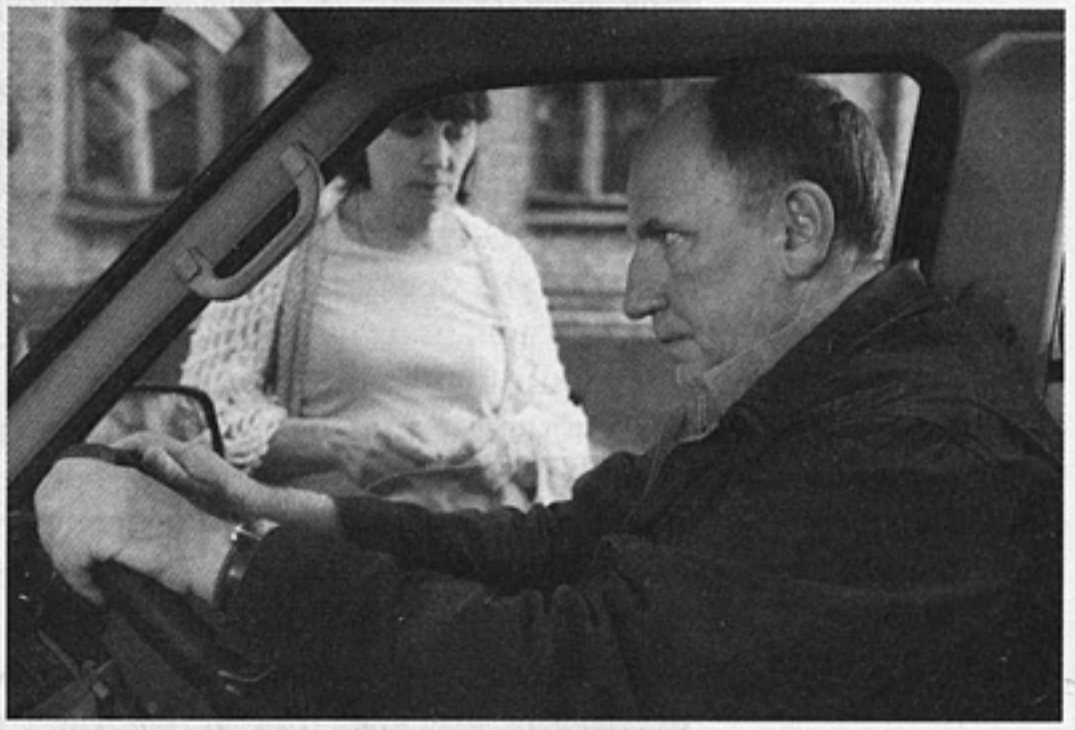
Вот так — из огня да в полымя. И нет этому ни конца ни края. Треугольник навсегда.

ОЛЬГА АРТЕМЬЕВА

Подглядывающий

Трудно быть Богом. Трудно учиться создавать, когда всю свою жизнь привык наблюдать, подсматривать в замочную скважину за тем, как худо-бедно течет жизнь других людей. С любопытством заглядывать в чужие окна и пытаться собрать по кусочкам красочный паззл чьего-то, возможно, более счастливого существования. Для героя фильма Ларисы Садиловой «Ничего личного» Володи Зимина (В.Баринов) умение терпеливо наблюдать — профессиональный долг, привычка, выработавшаяся за долгие годы службы в сыскном агентстве. А камера услужливо поддерживает героя, то и дело становясь субъективной, демонстрируя зрителю мир, увиденный его глазами. Окруженная романтическим ореолом профессия сыщика на деле оборачивается многочасовым сидением в красном минивэне в обнимку с навороченной техникой. А жизнь тем временем бежит все как-то мимо: дача, на которую надо отвозить какие-то банки, супруга, на которую и внимание-то стоит обратить лишь для того, чтобы раздраженно отмахнуться. Классические конфеты и коньяк — взятка за полезную информацию, прямо как в кабинете у врача. Да и следить приходится все больше не за отъявленными преступниками, а за самыми обычными людьми. Парковать красный фургончик в тривиальном дворе, где снуют бродячие коты, сидят навязчивые бабушки в платочках и красивая девушка выгуливает собаку по кличке Бумер.

Но вот собственно завязка картины вроде как манит зрителя обещанием сюжетных виражей, предвкушением триллера, до поры необъяснимых загадок — ожиданием жанра. Некто, пожелавший остаться неизвестным, нанимает Володю Зимина следить за одинокой аптекар-



«Ничего личного»

Автор сценария, режиссер **Лариса Садилова**
Оператор **Добрыня Моргачев, Дмитрий Мишин**
Художник **Нигмат Джураев**
Звукорежиссер **Абдураим Чарыев**
В ролях: **Валерий Баринов, Зоя Кайдановская, Мария Леонова, Наталья Кочетова, Александр Клюквин, Шухрат Эргашев**
«Арси-фильм» при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии РФ
Россия
2007

шей — старой девой и платит за это пятьсот долларов в день. Интригующей оказывается абсолютная неприметельность аптекарши Ирины (З.Кайдановская), в жизни которой день за днем ничего особо не происходит — она лишь плачет в подушку и злится на маму, которая постоянно звонит именно тогда, когда очень хочется, чтобы позвонил кто-то другой.

Какое-то время режиссер успешно дразнит и зрителя, и рассудительного Володю, подбрасывая в сюжет ложные подсказки, которые, как в хитром детективе, никуда не ведут: таинственный чемодан, как выясняется, набит старыми вещами, а подозрительный незнакомец — всего лишь бывший ухажер, не желающий иметь с девушкой ничего общего. И только выдержав положенную паузу, автор раскрывает первую интригу фильма, которая становится ключом ко всей картине в целом. Ключ этот — случайность. Глупая ошибка (кто-то перепутал номер квартиры и вместо «27» написал «25»), как в каком-нибудь остросюжетном романе, оказывается значимой. И роковой. Но это лишь на первый взгляд.

Случайность как основной элемент механизма действия — это принципиальный драматургический прием. Но случайность как авторское допущение по отношению к действию — обманка, нередко, впрочем, обнаруживающая и сценарные пробелы. Фильм «Ничего личного» полон именно допущений. Один глупо ошибся с номером квартиры, другой оказался не в то время не в том месте и т.п. Эти и им подобные загогулины сюжета никак не объяснены и драматургически ничем не подкреплены. Они просто есть, и всё. Цепочка случайностей в «Ничего личного», скорее, своеобразная разновидность приема «бог из машины»: рок вмешивается в судьбы героев тогда, когда это удобно автору фильма. И чем больше копится таких навязанных случайностей, тем очевиднее, что «Ничего личного» не слишком ловко прячется за оболочкой жанровой конструкции, которая все-таки требует более обстоятельной проработки мотивировок и причинно-следственных связей.

И все же зрителю продолжают намекать на возможность триллера. Кто эта дама с собачкой Бумером, кто этот поклонник, являющийся поздно ночью к ней домой?.. Но снова, как и в предыдущей своей картине «Требуется няня», режиссер подменяет как будто бы заявленную жанровую конструкцию погружением в личный, интимный ад своих героев и их нравственных терзаний.

«Няня» поманила зрителей архетипическим параноидальным сюжетом, что родом из американского кинематографа, — про руку, которая качает колыбель, а значит, правит миром. Но постепенно жанровые клише опали, словно осенние листья и ненужная шелуха, и осталась лишь грубая, необтесанная суть: бездумное, замешанное на благополучии доверие рождает ощущение высшей власти над судьбами других, которое щекочет нервы демонам, обитающим внутри каждого человека. Жизнь Других, как в комнате смеха, отражает твою собственную, но в уродливых, гротескных образах. И героиня фильма «Требуется няня» упивалась тайной властью над своими работодателями, то пытаясь тянуть на себя чужое семейное одеяло, а то и вовсе беспардонно стягивая его с доверившихся ей людей.

«Ничего личного» развивается по несколько иному пути, но в итоге приходит все к тому же знаменателю: пустота рождает одержимость; чтобы осознать себя — всегда нужен Другой. Собственно сюжет постепенно становится еще менее значимым, чем в «Няне». Формально фильм вроде бы изобилует многочисленными подробностями и деталями, но все они оказываются частью пунктирных линий, никуда, в сущности, не ведущих, и поэтому просто брошены за ненадобностью. Частности приносятся в жертву общему. Таким образом, оставив в стороне любую конкретику — времени, места, фактов, образов и т.д., — режиссер вплотную приближается к жанру притчи, но именно в этом смысле ее фильм наиболее уязвим.

Перед героем Валерия Баринова протекают две жизни. Одна — кричаще яркая, заваленная разноцветными мягкими игрушками, в которой всегда что-то происходит. А другая — отчаянное заполнение пустоты битым стеклом и сломанной мебелью, звенящей тишины — воем и рыданиями, которые

никто не должен услышать, существование, втиснутое в рамки «работа — ужин — посмотреть телевизор», в котором так просто увидеть отражение собственной никчемной жизни. И вот уже Иринина несуразная жизнь, заключенная в черно-белом экранчике монитора, начинает захватывать героя сильнее жизни собственной.

Устав быть «подсматривающим», герой принимает на себя функцию Бога, нарушив тишину Ирининой квартиры оглушающим звоном телефона. А для героини, черно-белой фигурки в квадратной рамочке, он и есть своеобразный «бог из машины», счастье, свалившееся неизвестно откуда, непонятно кем посланное. Всевидение и всезнание кружат герою голову, и вот он уже вовсю дергает за ниточки, ловко манипулируя сразу несколькими реальностями — и своей жизнью, и картинкой на мониторе. Взглянув на эту новую, искусственно созданную реальность глазами Володи Зимина (а камера все так же настойчиво время от времени предлагает зрителю сделать это), можно увидеть грустную пародию на сцену из голливудской романтической комедии. Наивная героиня суматошно готовится к свиданию со своим счастьем. А зри-

«Ничего личного»

тель тем временем понимает, что счастье это просчитанное и продуманное до мелочей, только не голливудским сценаристом, а маленьким запутавшимся человеком.

Герой, выступающий в данном случае еще и как Автор, терпит поражение, раскручивая сюжет про другого маленького человечка, за которого он теперь в ответе, согласно формуле, которую вывел Сент-Экзюпери. Но, заигравшись в чужую жизнь, очень легко и самому стать Другим. Жизнь-фальшивка, чужие переживания, пересказанные и выданные героем за свои собственные, пыль в глаза наивной женщине — все это заставляет почувствовать до сих пор ускользавшую жизнь острее, но от этого жизнь не становится настоящей.

Но и режиссер «Ничего личного», отказавшись раскручивать спираль сюжета, набрасывающая его урывками — через осевые повороты сюжета, — тоже, как кажется, не вполне властна над созданной экранной реальностью и персонажами. Когда бал правит цепь совпадений, очень легко можно потерять власть распоряжаться выбором своих героев. Садилова предлагает один и тот же неоднократно повторяющийся прием: камера из субъективной становится объективной, то есть «подглядывающий» превращается в активного участника событий. Черно-белый экран монитора, на котором перед нами и главным героем протекает жизнь Ирины (фильм в фильме), — это своеобразный чистый лист для Зимина, который он старательно, хоть и неумело, раскрашивает красками. И вот — Иринина жизнь уже не на экране монитора, а вполне реальная, наполненная событиями и, как и положено реальности, разноцветная.

Зимин — герой, который со всех точек зрения стоит в центре картины, по мысли режиссера, герой трагический, — на деле практически лишен характера. Он, как и многие здесь, — функция. Многоплановая, но все же лишь функция. Характером, как ни странно, наделена героиня Зои Кайдановской — в этом образе, по крайней мере, есть объемность. И когда Зимин импульсивно отключает звук на мониторе, не выдержав Ириниых истерик и рыданий, это выглядит чуть ли не как самая естественная человеческая реакция во всей картине: Ирины чересчур много, она чересчур громкая, чересчур фактурная, почти что гиперреалистичная, чтобы быть обычной функцией. Иринина история, как и все, что с ней связано, слишком замешана на быте, слишком приближена «к земле» для желаемого жанра притчи.

В лучших традициях классических литературных произведений в «Ничего личного» обитают сплошные двойники. Может, именно ради этого драматургического приема и нужны все случайности? Двойник, а иногда и не один, здесь есть практически у всех (даже незначительную для сюжета секретаршу успевает сменить длинноногая красавица). Частная история (а вернее, ее малый фрагмент) каждого зеркально отражается в другой истории. Персонажи обмениваются судьбами, словно одеждой, фактически постоянно — они примеряют на себя чужие личины. Все время всплывающий мотив двойничества так или иначе моделирует ситуацию морального выбора — и «перемена участи», к которой так стремится герой, на самом деле выложена дорогой из желтого кирпича, и за каждым новым ее поворотом — возможность выбора.

Как и в случае с «Няней», в «Ничего личного» кульминация — последний выбор, который предстоит сделать герою, — не заставит себя ждать. И снова этот выбор, предложенный Садиловой своему герою, оказывается иллюзорным. Моральный выбор исходит из характера персонажа, герой же, повторю, характера фактически лишен. И выбор его — такая же функция, как он сам. Как и в фильме «Требуется няня», победит, конечно, не романтик Экзюпери с его заветами. Горько-сладкий миг триумфа собственной одержимости надо всем, что человек привык называть своим «я», обернется мучительным похмельем и осторожным бегством к прежней жизни, к подглядыванию в замочную скважину. Только уже поздно — ничего личного не осталось, и камера, на последних минутах фильма снова ставшая субъективной, фиксирует лишь черноту ночи.

АЛЕКСАНДРА ТУЧИНСКАЯ

Край моря и связь времен

Режиссер и сценаристка Нора Хоппе — автор фильма «Край моря» — относится к энтузиастам чистого авторского кинематографа. Ее картина была показана в Питере весной и летом в программе двух форумов: на фестивале социального кино «Время жить», где получила приз, и на Фестивале фестивалей, представляющем последние кинематографические новинки со всего мира. Еще раньше «Край моря» участвовал в конкурсной программе Роттердамского кинофестиваля.

Это не фестивальное кино в сегодняшнем прагматическом смысле. Здесь нет броских эффектов ни на каком уровне: ни в поворотах интриги, ни в технических приемах, ни в актерской игре. Вернее, здесь есть все, кроме эффектов, и это принципиальная позиция автора.

Нора Хоппе родилась в Нью-Йорке, но ее артистические пристрастия были с юности ориентированы на Европу. После университета, где она изучала историю искусств, Нора Хоппе занималась живописью и графикой, потом путешествовала по миру не как богатый турист, но как бедный «очарованный странник». Подолгу жила в разных странах и городах, впитывая впечатления, осваивая азы чужого языка, культуры, быта, — жила в Лондоне, Риме, Мюнхене, Париже, Стамбуле, Роттердаме. Сейчас живет в Берлине. Средства к существованию зарабатывала переводами, работала в киногруппах, не брезговала никакой работой. Писала рассказы, сценарии и мечтала снять свой фильм. В Риме какое-то время была ассистентом знаменитой Лины Вертмюллер. В Голландии работала в бюро известного кинопрокатчика, а также на Роттердамском кинофестивале — здесь она познакомилась с фильмами Германа, Рехвиашвили, Мурато-

«Край моря» ***(La fine del mare)***
Автор сценария, режиссер **Нора Хоппе**
Оператор **Римвидас Лейпус**
Композитор **Пейман Язданиан**
Звукорежиссер **Сергей Мошков**
В ролях: **Диана Добрева, Мики Манойлович, Луиджи Мария Бурруано, Джузеппе Баттистон и другие**
Flying Moon Filmproduktion, Unlimited, Revolver Film, ZDF, ARTE
Германия — Франция — Италия
2007

вой, Сокурова. Эти режиссеры представляли в те годы весь спектр российского авторского кинематографа. Для дебюта она выбрала Петербург, съемочная и продюсерская группа Александра Сокурова помогла ей осуществить проект короткометражного фильма «Мимолетные сады» (1994), снятого на мизерные деньги.

Первая полнометражная картина Норы Хоппе «Перекресток» (1999) объехала многие фестивали и получила ряд наград. Ее показали в рамках off-программы Московского кинофестиваля в Музее кино. Для Норы это «обстоятельство места» очень памятно и почетно. История беженца из Ирана, так и не прижившегося в новой Европе со своей нищетой и с полным комплексом национального духовного багажа: уклада, памяти и чувства вины — открытие ее личной художнической темы. Человек на перекрестке двух миров — западного и восточного — ее интересует как залог или заложник катастрофической перспективы социума.

В картине «Край моря» тоже есть такой «перекресток» случайных встреч, судеб, поступков, чувств. Фильм снимался в Триесте, в уникальном городе окраинной Италии, где проросли корни Восточной Европы и Азии, где разные религии, национальные традиции, история и предания растворены в бытовой жизни, где сам город на витках грандиозной чаши гор, взнесенных над дымчатым Адриатическим морем, город древних руин и распавшихся империй, живет между двумя краями — гор и моря. Но эти горизонты-концы в действительности лишь связки миров. За призрачными пределами — разнонаправленная жизнь единого пространства.

Режиссер тоже существует между полюсами — полюсами жанров. С одной стороны, есть история встречи иранской девушки Нилофар, запечатанной в деревянную тару, переданной герою в море как контрабандный груз, и серба Тодора, который делает маленький незаконный бизнес, перевозя на своем баркасе контрабандные сигареты. Встреча для обеих сторон — насильственная, потому что однажды портовая мафия «подставила» Тодора под живой товар, а он не передал его по назначению. Но как представитель артхаусного кино автор опускает звенья повествования и вместо того, чтобы показать, как это было, выводит нас в иную плоскость: на глубину чувств героев, прорывающихся сквозь броню отчуждения, недоверия и агрессии к взаимному интересу, участию, самоотверженности. Нам показали, как прокладывает дорогу в их сердца любовь, но не показали, как они «занимаются любовью», — нетипичный для нынешнего времени дискурс.

Автор сохраняет диалоги, проясняющие судьбы, но включает их в систему необязательного для развития сюжета поэтического обобщения. Так, паспорт, который, очнувшись, требует девушка у своего спасителя-хозяина, паспорт, который он для нее в итоге добывает, — это нить интриги, где есть даже их случайное соучастие в убийстве настоящего мафиозо. Но главный для идентификации героини документ — листок с переписанными средневековыми стихами-газелями Хафиза, зашитый в платье девушки. Тодор сразу же извлекает его из одежды еще не очнувшейся гостьи, затем пытается расшифровать, чтобы узнать ее тайну. Как последний привет, как духовное удостоверение личности возвращает ей эту охранную грамоту после смерти Тодора его друг Аурелио. И смерть героя нам не показана, только в финале, когда стена портового пакгауза, за которой он скрылся, еще несколько секунд остается в кадре, мы понимаем, что больше его не увидим. Металлический голос из радиоточки в сводке происшествий сообщит героине об убийстве в порту: с Тодором «разобралась» мафиозная банда.

Изображение и саундтрек в этой картине несут нагрузку большую, чем текст. Не зря Нора Хоппе пригласила в свою картину мастеров авторского кино — оператора Римвидаса Лейпуса, работавшего с Шарунасом Бартасом, звукорежиссера Сергея Мошкова, многолетнего сотрудника Александра Сокурова. Русский меланхолический настрой был здесь сознательной целью, как и арабская напряженно-мистическая рефлексия, не имеющая ничего общего с расхожим ориентальным колоритом.

Вся лента выдержана в изысканной монохромной цветовой гамме, в сине-коричневых тонах осеннего моря, тоски, одиночества. Здесь нет пестрых красок современного дизайна. Яркий цвет попадает в кадр, как ядовитая субстанция, разъедающая теплую патину фактуры: так Нилофар брезгливо стирает с губ красную помаду, после того как Тодор сфотографировал ее для паспорта. Почти все эпизоды развиваются в замкнутых интерьерах: то аскетическая сумрачная квартира безбытного Тодора, то полумрак библиотеки и пустынный евростиль офиса в Обществе слепых, где Тодор и слепой Ауреллио прячут Нилофар, то мерцающий полусвет и сизый дым портового кафе с посетителями, похожими на мастеровых Ван Гога. Жизнь за пределами замкнутого мира — это бликующая, непредсказуемая зыбь моря, тревожные огни фар в потоке автомобилей, гулкие камни мостовой из скальной породы. Почвы нет — она исчезла. Финал фильма символичен: Нилофар идет под руку с Аурелио. Слепец, палкой ощупывающий дорогу, и задумчивая молодая женщина, которой больше не на кого опереться, — итог не столько этой истории, сколько этого заблудившегося мира. Гиблая восточная родина и самодостаточная даже в увечье старая «Европа священных камней», к которой все приникают, как к живительному истоку. Так, Нилофар стремится в Париж, где у нее никого нет, и учит по словарю французский язык... Формула Достоевского здесь не случайная ассоциация — это инспирация, проведенная через весь фильм. Из литературных влияний сама Нора Хоппе называет чеховскую драму с ее профетическими смыслами.

Для режиссера органична связь с многовековым изобразительным искусством Европы. В мизансценах, в композиции кадра, в цветовой гамме мастерски использованы приемы великих мастеров средневековой живописи и стилизации модерна, в основном северной датской школы — от Петера Христуса (XV век) до Вильгельма Хаммерсхоя (начало XX века). Красота и значительность обыденности, предмет, человек, атмосфера привлекают Нору Хоппе: она снимает не вещи, а натюрморты, не натурщиков, а портреты, но не в застывших, а в свободно развивающихся композициях. При этом звук не иллюстрирует изображение, но составляет с ним некий возвышающий контрапункт. В фонограмме сплетаются шумы современного города, вечный гул моря и восточная мелодия. Героиня — певица, когда к ней возвращается голос, и она поет, мы ее не видим, но вместе с Тодором влечемся за ее песней, как за обретаемой надеждой.

В картине звучит многоязычная речь — эта идеологическая задача обозначена в титрах фильма. Итальянский, ломаный английский, французский, сербский, персидский — не просто указание на происхождение персонажей, это живительные потоки авторской речи, не приемлющей унификации. Кастинг тоже отражает эту тенденцию. В фильме снимались актеры из разных стран. В небольших ролях — известные итальянские артисты: Луиджи Мария Бурруано — иронический слепец Аурелио, Джузеппе Баттистон — хитрый торговец-мафиозо из порта. Роль Нилофар сыграла молодая театральная актриса из Болгарии Диана Добрева. Яркая артистка умеет передать драматизм характера скупыми точными штрихами. Витальная сила и агрессивная самозащита востока превращают ее героиню из жертвы в борца за выживание. Сначала она — сильное прекрасное измученное тело, которое, проснувшись прежде духа, может быть опасным. Так, она набрасывается на Тодора с ножом, думая что попала в очередной плен. Еще не способная анализировать ситуацию, она лишь реагирует на опасность. Ее усмиряют сила, терпение, забота и любовь случайного спасителя. Ответное чувство открывает в ней нежность, душевную теплоту, поэтическую тонкость ее культуры.

Тодор спас ее, рискуя собой, разорвал размеренный круг своего одиночества, отдал ей все, что скопил, чтобы купить паспорт, чтобы дать ей шанс. Может быть, именно для этого поступка он и оказался здесь, вдали от родины, на перепутье миров. Может быть, чья-то жизнь — это единственное, за что имеет смысл отдать жизнь свою. Он так не рассуждал, он так сделал. В роли Тодора снялся знаменитый сербский артист Мики Манойлович, который

сегодня живет, как и его герой, вдали от своей раздираемой междоусобицами родины. Он — в Париже, играет в театре, снимается в кино, работает во многих странах мира: в Англии, Франции, Италии. И в своей родной Сербии. С молодых лет Мики Манойлович был в Югославии ведущим актером своего поколения, участвовал в легендарном театральном проекте Питера Брука «Махабхарата». Мировую известность ему принесло кино, прежде всего фильмы его выдающегося соотечественника Эмира Кустурицы.

Актер преимущественно гротесково-комедийного амплуа, в фильме «Край моря» Манойлович играет роль драматическую. Он обладает редким свойством притягивать к себе внимание самыми простыми действиями. Он владеет искусством лаконичного жеста, выразительного взгляда. Вся роль строится на том, как он закуривает, ходит вверх-вниз по узким улицам, заходит в самые разные места, всем знакомый и всем чужой. Он связующее звено этой цепочки эпизодов, главная составляющая сюжета и жизни.

Взлохмаченные черные волосы, лишь тронутые сединой, черный свитер и кожаная куртка, защищающая от шторма, сигарета в зубах и полиэтиленовый мешок в руке, в котором он носит контрабандный «навар», спокойно проходя мимо полицейских. Законченный облик индивидуалиста, впрочем, без всяких идейных претензий. Харизматические кумиры американского кино 40-х годов исчерпали отживший тип героя: симбиоз романтического изгоя и циничного предпринимателя, любимого женщинами. Тодора называет бизнесменом его приятель Аурелио, но только в шутку. На удачливого жиголо он и вовсе не похож — слишком небрежен и потерт. Время торжества индивидуальной воли, как и благородных богачей, в прошлом. Наступила эпоха всесильных обезличенных корпораций. Вне их можно жить, если не высовываться. Но если человек живет, не принимая собственных решений, им начинает манипулировать власть — законная или бандитская. Тодор принял решение не отдавать Нилофар «заказчику» сначала из чувства собственного достоинства: его втравили в нечистую игру, и он ничего никому не должен. Потом появились человеческие чувства: интерес, нежность, любовь, необходимость защищаться и защищать последнюю ценность, оказавшуюся у него в руках, — женщину. Это уже не игра, а борьба — насмерть. Он завалил грузного торговца, ворвавшегося к нему в квартиру и напавшего на девушку, умело свернул тому шею и вывернул карманы, он противостоял насилию насилием. Другого способа не было в его жизни, и он этому способу обучился. Ведь для бандитов, как и для полиции, нет преград, чтобы тебя достать. Кроме твоего желания сбежать.

Мики Манойлович играет человека сложившегося, не склонного меняться или что-то менять. Но жизнь предоставила ему последний шанс волеизъявления — не дать кому-то погибнуть. Прыгнуть через край своих средств, места, времени, судьбы. И, значит, что-то связать в беспочвенной, оскудевшей, рассыпающейся реальности. На краю моря, в конце собственной жизни. Режиссер Нора Хоппе своей картиной тоже что-то связывает в распадающейся панораме современного кинематографа.

НИКОЛАЙ ПАЛЬЦЕВ

Метаморфозы одного романа

Эротическая энергия — вечный источник творчества... Так же неразрывно связана эротика с красотой. Эротическое потрясение — путь выявления красоты в мире.
Николай Бердяев. «Смысл творчества»

Посмотрев «Леди Чаттерлей», ленту молодого французского режиссера (собравшая в прошлом году на родине шесть «Сезаров», она вызвала оживленный зрительский интерес на XXIX Московском МКФ и, полагаю, вызовет не меньший в российском прокате), я невольно задумался о том, как непостижимо трансформируются в читательском и зрительском сознании произведения, с ходом времени заслуженно ставшие классическими.

Взять хотя бы шекспировского «Гамлета», тысячу раз ставившегося на сценах всех стран мира, а на протяжении не столь уж длинного века «десятой музы» пережившего более шестидесяти экранизаций, не считая пародий и подражаний. На одной лишь отечественной сцене мне довелось увидеть датского принца в исполнении Евгения Самойлова, Михаила Козакова, Эдуарда Марцевича, Михаила Астангова, Иннокентия Смоктуновского, Владимира Высоцкого, Анатолия Солоницына, Сергея Шакурова, Пола Скофилда и других, чьи имена как-то не запечатлелись в памяти. А режиссеры? Разве можно забыть Николая Охлопкова и Юрия Любимова, Григория Козинцева и Андрея Тарковского, Питера Брука, Ингмара Бергмана, Петера Штайна, пусть и не вполне привычно было порою видеть шекспировского героя в современном партикулярном платье, да еще играющего на саксофоне, а тем более — в футбол.

«Леди Чаттерлей» ***(Lady Chatterley)***
По роману Дэвида Герберта Лоуренса «Любовник леди Чаттерлей»
Авторы сценария **Роже Бобо, Паскаль Ферран**
Режиссер **Паскаль Ферран**
Оператор **Жюльен Хирш**
Художник **Франсуа-Рено Лабарт**
Композитор **Беатрис Тирье**
В ролях: **Марина Хэндс, Жан-Луи Куллош, Ипполит Жирардо, Элен Александриди**
Maia Films
Франция — Великобритания
2006

Осовременивание или, говоря сегодняшним языком, актуализация классики, резонно заметят мне, не только мода и не всегда — художнический произвол. Слов нет, Гамлет Высоцкого в бардовском свитере на сцене Таганки 1970-х — столь же адекватный ответ на кричащий запрос эпохи безвременья, как интеллектуал Смоктуновского — на запрос бурных 60-х. И благодаря новаторской смелости постановочного замысла тот и другой как нельзя более органично вписывались в идейно-эмоциональный климат времени и страны, в которых рождались, — отнюдь не в полемике с великим английским драматургом, но, несомненно, в сложной полемике с предшествующими театральными и кинематографическими традициями. И было бы странно, что столь самоочевидное для проницательного зрителя XX века в одночасье окажется странным до неприемлемости для зрителя XXI. И все-таки из головы не выходит неуместная, тревожащая мысль: а как бы отнесся к таким радикальным новациям, как Гамлет с саксофоном или с футбольным мячом, сам Шекспир?

А если не Шекспир, а более современный автор? Скажем, умерший всего три четверти века назад Дэвид Герберт Лоуренс? Как он, столько претерпевший от современной ему британской цензуры, воспринял бы эту снятую на заре нового тысячелетия режиссером-женщиной экранизацию едва ли не самого выстраданного из своих романов, на протяжении советского периода российской истории прочно запрещенного и у нас, а в последние пятнадцать-двадцать лет (спасибо перестройке) выдержавшего не один десяток переизданий общим тиражом около миллиона экземпляров, что само по себе — рекорд нынешней издательской практики?

Эта мысль не оставляла меня на протяжении просмотра почти трехчасовой ленты Паскаль Ферран.

Объясню почему.

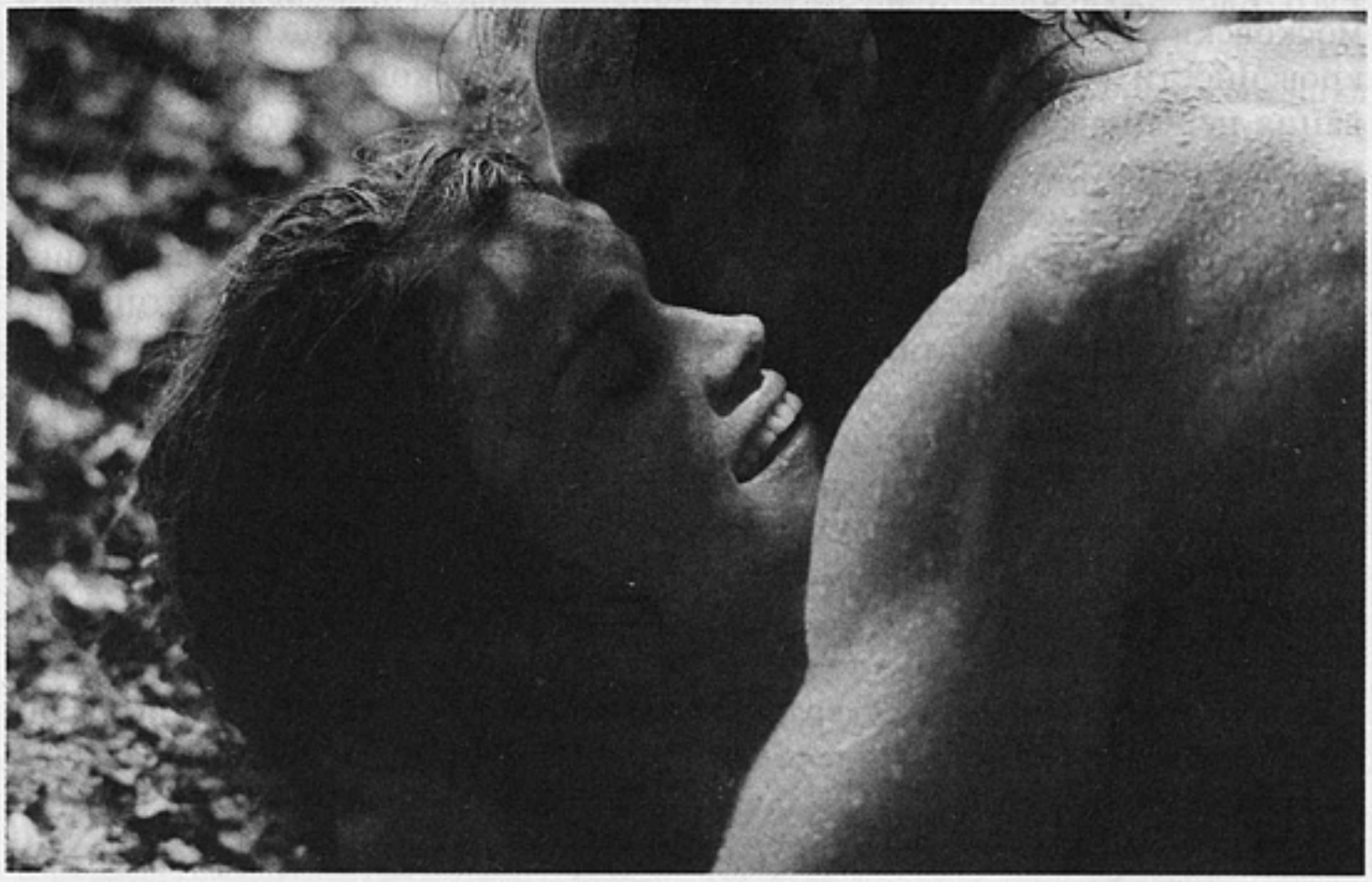
На последовавшей за фестивальным просмотром пресс-конференции Ферран конкретизировала собственное, не вполне однозначное отношение к роману (да и к его автору). Его главная прелесть, с точки зрения режиссера, в том, что перед читателем «рассказ о любви, которая преображает человека». Вместе с тем она считает, что канонический вариант романа «довольно многословен и... по крайней мере в этом отношении, книга плохо состарилась» (цитирую по пресс-релизу фирмы «Централ Партнершип», купившей фильм для проката в России). Обратившись к его второй редакции, носившей в оригинале красноречивое, но труднопереводимое название John Thomas and Lady Jane (широко распространенный эвфемизм, обозначающий соответствующие части мужской и женской анатомии), она нашла ее «проще, откровеннее, менее вычурной».

Само собой разумеется, выбор той или иной редакции знаменитой книги — суверенное право экранизирующего ее художника, и против этого нечего возразить. Однако чем глубже входишь в отмеченный удивительной цельностью и проработкой деталей фильм Ферран, тем более убеждаешься, что полемизирует она, по сути, не столь с чрезмерно «многословным» романистом, сколь с предыдущими кинематографическими версиями «Любовника леди Чаттерлей».

И тут стоит бегло оглянуться в прошлое.

Вряд ли можно удивляться тому, что первая экранизация (1955) лоуренсовского шедевра была осуществлена не на родине автора (где, заметим, полный текст романа вплоть до 1960 года пребывал под цензурным запретом), а во Франции. Скандальная репутация книги, вкупе с драматической судьбой Лоуренса, скончавшегося тридцатью годами раньше, изначально гарантировала кассовый успех картине, пусть даже не обещавшей — в силу уже внутринациональных цензурных ограничений — в полной мере воссоздать эротический колорит первоисточника. Ожидаемому успеху способствовало и то, что за экранизацию романа взялся опытнейший представитель коммерческого кинематографа Марк Аллегре, а в главной роли выступила любимая тысячами кинозрителей Даниель Даррьё.

Фильм получился средним и вполне отвечавшим запросам своего времени. Желая передать поэтичную, насыщенную эмоциями и страстями атмосферу лоуренсовской книги, Аллегре перенасытил свою экранную версию диалогами, в которых — что, кстати, ничуть не противоречило интенциям автора романа — значительное место заняли социально-критические мотивы. Разоблачая подлинное лицо изысканного аристократа сэра Клиффорда — человека равнодушного к судьбам гибнущих в его шахтах рабочих, — он делал особый акцент на естественном демократизме служащего у него егерем Оливера Меллорса и, несколько упрощая пунктиром набросанный романис-



«Леди Чаттерлей»

том финал (не столько хэппи энд, сколько намек на его возможность), заставлял покинувшую своего титулованного супруга Констанцию удаляться вдоль по улице шахтерского поселка рука об руку со счастливым избранником-пролетарием. Что до сцен физической любви, которым уделено такое место в романе, то они не выходили за пределы общепринятого и дозволенного во французском кино начала 1950-х.

В диаметрально ином ракурсе спустя полтора десятилетия высветил историю двух необычных лоуренсовских влюбленных снискавший эпатажную известность своей экранизацией эротического бестселлера «Эммануэль» мастеровитый ремесленник от кинематографа Жюст Жакен. Выдвинув в эпицентр зрительского внимания ослепительную Сильвию Кристель, он отнесся к социальным детерминантам романа не столь как к докучной помехе основному, что лежало в фундаменте его замысла — репрезентации самодовлеющей плоти, — сколь как к неизбежному (от прописанных открытым текстом авторских мотивировок уйти было некуда), но все же вторичному фону экранного повествования, порой завораживавшего откровенностью, но чаще удивлявшего неприкрытой поверхностностью. Итогом стала гламурно-открыточная мелодрама-ретро, в которой на поверку аутентичны оказались лишь выкроенные по лекалам 1920-х годов костюмы персонажей, а главным «героем» — роскошный особняк владельца усадьбы Рэгби.

Наибольшую близость оригинальному замыслу Лоуренса в целом и в деталях, как ни парадоксально, продемонстрировал четырехсерийный фильм «Леди Чаттерлей» (1992), снятый для Би-Би-Си едва ли не самым ярким представителем британского киноавангарда 1960-х Кеном Расселом.

Стоит заметить, что в обширном творчестве этого беспрецедентно дерзкого ниспровергателя общепризнанных авторитетов, ироничного биографа композиторов, поэтов, живописцев, во многом предвосхитившего приемы эс-

тетики экранного постмодернизма, проза Лоуренса вообще занимает особое место. Именно с отмеченной беспощадной гротескностью и столь же безудержной спонтанностью спорадических романтических взлетов экранизацией лоуренсовского романа «Влюбленные женщины», вызвавшей немалое негодование традиционалистов в 1969 году, по сути началась биография Рассела-бунтаря, создателя неканонических жизнеописаний Чайковского, Листа, Малера, Рудольфа Валентино и других святых и идолов культуры новейшего времени. К Лоуренсу же режиссер вернулся много позже, на излете 1980-х, экранизировав сюжетно предшествовавший «Влюбленным женщинам» роман «Радуга»; но новая лента (показанная, кстати, и на одном из московских кинофестивалей), едва ли уступавшая первой по смелости и откровенности — притом не только в показе эротической стороны существования персонажей, — оказалась встречена с нерушимым спокойствием публики и прессы.

На примере неоднозначного отношения зрительской аудитории и критики к расселовскому кинематографу особенно рельефно проступает принципиальная смена вкусовых ориентиров, пристрастий, симпатий и антипатий, произошедшая в общественном сознании Запада в последние десятилетия минувшего века. Что до самого режиссера, то его обращение к самому эпатажному из лоуренсовских произведений лишний раз продемонстрировало, сколь родственно, созвучно, типологически близко специфически расселовское жизнеощущение взгляду на мир, британский и шире — общеевропейский, одного из самых самобытных прозаиков первой трети двадцатого столетия.

Бунтарь и скандалист, в телевизионной «Леди Чаттерлей» Кен Рассел аттестует себя едва ли не как адепт критико-реалистической романной традиции. В рамках четырех пятидесятиминутных серий ему удается донести до зрителя не только множество значимых бытовых подробностей лоуренсовской любовной саги, включая детально проработанный «индустриальный» второй план (один из эпизодов связан с шахтерскими волнениями после несчастного случая в забое, повлекшего за собой гибель рабочих), но емко отразить прихотливую смену ритмов в романном повествовании — от страстной, жизнеутверждающей поэзии бытия главных героев на лоне природы до пафоса непримиримого протеста против сословной розни, обрекающей лучших сыновей и дочерей британской нации на безрадостное существование на обочине общества. Едва ли уступая Жюсту Жакену в смелости любовных сцен, он одухотворяет их изнутри, высвечивая в пантеистическом восторге плотского союза неподдельную радость личностного самораскрытия наконец обретающих друг друга молодой женщины из среднего класса и выходца из социальных низов. Джоэли Ричардсон в роли Констанции и Шон Бин в роли Меллорса не менее красивы и выразительны, но по-человечески несравненно ярче и одареннее, нежели Сильвия Кристель и Николас Клей, сыгравшие во французском фильме. И лишь в тревожных снах-галлюцинациях новой владелицы усадьбы Рэгби да, пожалуй, в решенном в декорациях карнавала «венецианском» эпизоде фильма узнается прежний Кен Рассел — неистощимый на выдумки экспериментатор с задатками сюрреалиста.

Наверное, лишь одно вряд ли сможет простить автору телевизионной «Леди Чаттерлей» всерьез любящий лоуренсовский роман читатель: финал, венчающий ленту не скромным, полуопределенным, с оглядкой на живущих в любовном пламени «безымянных богов», обещанием грядущего соединения разлученных волею обстоятельств влюбленных (как у Лоуренса), а недвусмысленной встречей Констанции и Меллорса на палубе отплывающего в Канаду парохода и — поцелуем в диафрагму. Перебор; но, думается, режиссеру слишком уж не хотелось оставлять в неведении телеаудиторию, на протяжении четырех вечеров стойко следившую за перипетиями любовной связи двух симпатичных героев...

Такой однозначности финала нет в картине Паскаль Ферран, попытавшейся, насколько можно судить, взглянуть на главный романный конфликт

с позиций человека, обитающего в начале нового тысячелетия, когда столь многое (включая классово-социальную регламентацию), казавшееся Лоуренсу прочным и омертвевшим до незыблемости, незаметно ушло на второй план, уступив место новым тревогам и новым чаяниям. О них создательница фильма не говорила впрямую на пресс-конференции, и, однако, именно ими обусловлен во многом новый и непривычный образный строй позднейшей экранизации романа, которую, по контрасту с предыдущими, хочется назвать «экологической».

Экология в самом широком понимании этого слова и впрямь правит бал в длинной, неспешно развивающейся и подчас рискующей даже показаться томительной ленте Паскаль Ферран.

Катастрофа первой мировой войны, в фабульном плане предрешившая частный случай рокового житейского неблагополучия молодой четы (фронтовое ранение, обрекшее полного радужных надежд летчика-аристократа Клиффорда Чаттерлей на бесплодие и пожизненное пребывание в инвалидном кресле), символизировавшая для писателя необратимый кризис всего, что зиждилось на классовом и кастовом расслоении общественного жизнеустройства, вынесена в фильме в подтекст, как и пространные рассуждения персонажей о социализме, возможности социальной революции и ее потенциальной благотворности применительно к существующему укладу. Всего этого достаточно в первых главах романа — и, к слову сказать, в давней ленте Аллегре и в телефильме Рассела.

Но не эта сторона книги, насыщающая уединенное существование ее главных героев животворными токами взаимосвязи с окружающим миром, всерьез интересует режиссера, а сугубо индивидуальная, почти клиническая история разлада во внешне ничем не омрачаемом супружеском союзе — разлада типа «так просто случилось, никто в этом не виноват». Психологическое отчуждение, игравшее роль главного антигероя всего лоуренсовского творчества, утрачивая столь существенную для писателя духовно-социальную детерминанту, незаметно сводится в фильме к контрапункту «общественное-природное», в котором физиологическое начало, точнее, физиологическое разобщение выступает частным, но важным индикатором нарушения тотального экологического баланса между человеком и окружающим миром.

Многоликость и многогранность естественной среды, весны, лета и осени в усадьбе Рэгби, пленительной атмосферы среднеанглийского пейзажа обретают в ленте Ферран не просто функцию поэтичного фона любовной интриги; эта среда — полноправное действующее лицо киноповествования, емко оттеняющее чувства и переживания двух обыкновенных людей, мучительно ищущих путь к взаимопониманию. В робких поначалу, а затем все более раскованных попытках молодой замужней женщины из имущего круга понравиться снискавшему ее инстинктивную симпатию загадочному человеку из низов, очевидно, пережившему тяжелую жизненную травму (причины которой, впрочем, остаются не вполне проясненными), раскрывается не столь сословная, сколь универсальная душевная драма сегодняшнего человека, утратившего былую способность к коммуникации. Трогательные в своей неумелости открыться друг другу и на фоне нынешней молодежной вольницы кажущиеся какими-то реликтами минувшего, Констанция и служащий в усадьбе ее мужа егерем Оливер Меллорс (впрочем, в фильме, как и во второй редакции романа, его зовут Оливером Паркином), постепенно преодолевая замешательство и смущение, сближаются, и мы становимся свидетелями волнующего крещендо целомудренного по сути любовного чувства, каковое в атмосфере застойного викторианства само по себе, независимо от их воли и способности к сопротивлению делает обоих любовников бунтарями.

В долгих любовных сценах, по откровенности мало чем уступающих показанным в лентах Жакена и Рассела, просматривается тем не менее отчетливая полемика с создателями предшествующих экранизаций романа. Марина

Хэндс, и впрямь подкупающая зрителя простотой, непосредственностью, выразительностью взгляда, не так сексуально обворожительна, как Сильвия Кристель, и не так обаятельна, как Джоэли Ричардсон. А егерь Оливер Паркин в исполнении Жан-Луи Куллоша и вовсе не идет ни в какое сравнение с «мачо» Николасом Клеем и немногословным, но безупречно мужественным Шоном Бином: он неуклюж, стеснителен, заторможен. И это, думается, не просчет в выборе актеров на роли героев-любовников: напротив, такова сознательная интенция Паскаль Ферран, стремящейся максимально приблизить образы классического романа к заэкранной действительности, облегчив зрителю возможность самоидентификации.

Но коль скоро это так, уместно предположить, что в замысел Паскаль Ферран и не входило создать максимально точный в деталях и реалиях экранный эквивалент романа; не об этом ли, в числе прочего, свидетельствует ее обращение к менее известному читательской аудитории второму его варианту (в переводе на французский он вышел под названием «Леди Чаттерлей и лесник»), действительно, менее осложненному социально-критическими коннотациями?

Обратимся еще раз к высказыванию Паскаль Ферран на фестивальной пресс-конференции. «И наконец, повествование, — замечает она, говоря о данном варианте романа, — еще в большей степени, чем в последней редакции, в буквальном смысле погружено в растительность. И растительное царство выступает здесь не только как олицетворение жизненного порыва, который бросает друг к другу двух главных персонажей, но и как их непременный спутник в процессе их преображения».

Как видим, молодая французская женщина-режиссер попыталась поколебать устоявшееся представление аудитории о писателе и его романе, опираясь на самого Лоуренса. Вернее, на один из его текстов, который сам художник отнюдь не счел окончательным.

Право режиссера на выбор исходного материала, конечно, абсолютно. И едва ли кто-либо вправе его оспорить. Но из памяти никак не уходит все та же неудобная мысль: а как бы отнесся к этому сам автор «Любовника леди Чаттерлей»? Ведь оставшиеся за кадром долгого киноповествования приметы социального тревожили Лоуренса.

Что же до понятного стремления сегодняшнего режиссера максимально приблизить жизненную драму людей 20-х годов минувшего века к уровню восприятия современной аудитории, для которой многие моральные установки застоявшегося на британской почве викторианства принципиально чужды и архаичны, то уместно заметить: коль скоро нынешним молодым — и не очень — людям на Западе, живущим в условиях показательной политкорректности, чистая love story предпочтительнее истории морально-эмоционального бунта, то, возможно, стоило бы остановиться на каком-либо ином, более близком к современности литературном материале.

АНЖЕЛИКА АРТЮХ

Одна смерть

Сегодняшний мир предлагает кинематографу нового героя — террориста-смертника. Не успел пройтись по фестивалям франко-немецко-израильско-палестинский «Рай сегодня» Хани Абу-Ассада, как за ним следом появился новый фильм на тему жертвенного терроризма, на сей раз сделанный в Нью-Йорке женщиной-режиссером Джулией Локтев. Он называется «День ночь день ночь» и рассказывает о девушке, готовой себя взорвать прямо на Таймс-сквер.

Американский автобус. Девятнадцатилетняя хрупкая девушка (Луиза Уильямс), похожая на учащуюся колледжа, едет в Нью-Йорк. Она что-то быстро бормочет себе под нос на беглом английском, и строка внизу кадра четко фиксирует каждое произнесенное слово: «Все умирают. Кто-то выпадает из окна. Кто-то погибает, когда на его голову падает кондиционер. Кто-то попадает под машину и тоже умирает. Кого-то закалывают ножом, кого-то застреливают. Кого-то забивают до смерти голыми руками. Кто-то умирает, когда соседи бросают непогашенную сигарету. Кто-то вообще умирает от курения. Кто-то от рака кишечника, кто-то от рака живота. Кто-то умирает от сердечного приступа, кого-то разбивает паралич. Кто-то до смерти замерзает. Кто-то умирает от пневмонии. Кого-то до смерти кусают комары. Кто-то умирает от укусов собаки. Кто-то падает с лошади. Кого-то затаптывают до смерти другие люди. Кто-то умирает от старости. Но я приняла решение: у меня только одна смерть, и я хочу посвятить ее тебе».

Однако кто тот, кому хочет посвятить свою смерть героиня, остается только догадываться. И хотя в фильме нет ни одного четкого знака на этот счет, равно как нет никакой информации о самой девушке (как ее зовут, кто она, откуда, какой религии), способ обращения делает его богом, или «объектом веры», как называет его режиссер. И хотя героиню нельзя безоговорочно назвать мусульманкой, жертвующей собой во

«День ночь день ночь»
(Day Night Day Night)
Автор сценария, режиссер **Джулия Локтев**
Оператор **Бенуа Деби**
Художник **Келли Макджи**
В ролях: **Луиза Уильямс, Джош Филипп Вайнстайн, Гарет Сакс, Ньямби Ньямби и другие**
FaceFilm, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), ARTE France Cinéma
США — Германия — Франция
2006

имя Аллаха, ее вера безусловно крепка. По крайней мере, об этом говорит финал картины.

В фильме подчеркивается эффект мультикультурного пространства, в котором образ международного терроризма трактуется почти буквально. На автобусной станции девушку встречает шофер азиатского вида и ведет в восточное кафе, где оба долго поглощают лапшу при помощи палочек, не проронив ни слова. По мобильному телефону с ней все время общается некто на хорошем английском, четко давая указания, что делать дальше. В маленький дешевый отель, куда девушка попадает после восточной трапезы, заявляются люди в черных масках, однако, судя по рукам, один из них чернокожий. А женщина, которой будет поручено объяснить юной смертнице, как пользоваться детонатором, — определенно белая, хотя платок скрывает половину ее лица.

День, ночь, день, ночь — ровно столько времени зритель будет наблюдать за приготовлением смертницы к действию. И это приготовление будет исполнено как отличный перформанс. (До съемок своего игрового дебюта Джулия Локтев зарекомендовала себя как яркая нью-йоркская художница.) Медленно, подробно режиссер показывает приготовление тела и души к смерти.

Тело должно быть чистым, как и душа. Девушка моется с особой тщательностью. Безукоризненно чистыми должны быть белое нижнее белье и белые колготки. Эти предметы — единственное, что она подберет для себя сама, остальная одежда будет «казенная». Ее принесут в отель мужчины в масках, чтобы неожиданно устроить представление, словно на подиуме.

Несколько раз героиня будет уходить в ванную комнату и возвращаться, примеряя костюм для совершения задуманного. Синие джинсы, полосатый джемпер, голубая куртка, кроссовки, рюкзак: общими усилиями ее оденут, как подобает, — удобно и неброско: акт приготовления значит не меньше, чем акт исполнения.

В отличие от «Рая сегодня», где герои-мужчины (два палестинских шахида, готовящих себя для теракта в Тель-Авиве) с автоматами в руках наговаривают перед камерой последние слова человечеству, в фильме «День ночь день ночь» вообще нет места для политической риторики. Зато здесь есть сцена, в которой героиню снимают на фоне огромного плаката в духе авангарда 20-х годов — нарисованного черным по белому пролетарского кулака. На хрупкую смертницу надевают мужскую военную куртку, дают в руки автомат, вручают бумагу с текстом. Однако предсмертная речь так и не последует. Монтажным стыком Джулия Локтев соединит воинственный образ с чисткой зубов электрической щеткой — последним штрихом перед походом на смерть. Режиссер убирает пафос, расчищая место для ритуального перформанса и одновременно напоминая о гегельянской трактовке женского права, которое есть семейное и религиозное, в отличие от мужского — гражданского и политического.

Если в «Рае сегодня» каждый шаг арабов-шахидов мотивирован прошлым, то здесь нет никакого намека на детские травмы. Речь идет о чистой, ритуальной смерти, на которую с покорной готовностью идет террористка. По сути дела, Джулия Локтев предлагает нам кино в духе феминистского авангардизма, исходящего из того, что важнейшим фокусом для нового поколения женщин является социосимволический договор как жертвенный договор. В очищенном от политики пространстве фильма цель происходящего соответствует тому, о чем во «Времени женщин» писала Юлия Кристева: террористка мобилизуется во имя фантазии об архаической реализации, которой якобы препятствует произвольный, абстрактный и потому нежелательный порядок. Этот порядок не соответствует некоей субстанции — чистой, благой и навсегда утраченной, субстанции, которую надеется возродить женщина, задвинутая на периферию общества.

Если смотреть на фильм в подобном ракурсе, то вопрос о мотивах смерти отпадет сам собой. Перед нами почти религиозный ритуал жертвоприношения и одновременно парадоксальное выступление против стереотипного представления о женской жертвенности, лежащей в основе патриархатной культуры. В первой части фильма, которую условно можно назвать «Приготовление», утверждается этот стереотип, тогда как во второй части, которую можно обозначить как «Действие», этот стереотип разбивается. Все, что де-

лает героиня в первой части фильма, происходит при содействии и под надзором мужчин. Они репетируют с ней нужную легенду, решают, что ей надеть, кормят пиццей и лапшой, отвозят в нужное место, короче, полностью контролируют. Даже рюкзак, начиненный взрывчаткой, она получает от немого очкарика (белая женщина в маске будет рядом лишь для того, чтобы транслировать его волю). Вторая часть картины — это утверждение полной свободы женского действия. Здесь мы видим, насколько смертница одержима своей идеей. Ее воля крепче, чем у мужчин, ее выбор самостоятелен.

День и ночь проводит террористка на Таймс-сквер. Видно, что она впервые на Манхэттене и он поражает ее своим высоким размахом. Жизнелюбие и энергия Нью-Йорка слишком сильны, чтобы сделать вид, что их нет, спокойно закрыть глаза и нажать на кнопку детонатора. Видно, что эта энергия на мгновение выбивает героиню из колеи, заставляет заколебаться, отложить момент последнего действия. Восхищение вызывает страх, страх порождает сомнение, а вместе и «детскую неожиданность», из-за которой девушка униженно бежит в туалет, чтобы потом вернуться обратно.

Новый заход. Общий план. Люди скапливаются рядом со смертницей на переходе. Крупный план. Одержимость в глазах. Кнопка нажата — один, второй, третий раз, но взрыв не раздается.

Дальнейшие сцены, где девушка, будто в трансе, бродит с мертвым рюкзаком по Таймс-сквер, сняты так, как будто наполнены религиозным смыслом. Это и крестный ход, и размышление о таинстве явления трансцендентного. Героиня никому не может доверить свою бесценную ношу, шарахается от людей, как юродивая, не в силах ни говорить, ни есть, ни смотреть по сторонам. Она обращается со своим рюкзаком так, как будто бы имеет дело с непослушным ребенком: то бережно прижимает к себе, то начинает колотить по нему. В финале, окончательно обессиленная невозможностью отдать себя в жертву, она снова обратится к тому, с кем говорила в начале. В своем обращении она попросит послать ей хоть один знак и тем самым окончательно подорвет патриархатный стереотип: перед нами не просто жертва, отправленная на смерть чьей-то властью и волей, перед нами невеста Бога, утвердившая себя на данную роль собственной верой.

В поисках заветного знака камера всматривается в темноту. Знака нет, Бог продолжает молчать. Он уже совершил свое чудо, продлив еще одну жизнь.

ДЖУЛИЯ ЛОКТЕВ:

«Мой фильм — не пособие по терроризму»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ АНЖЕЛИКА АРТЮХ

Анжелика Артюх. Что такое для вас терроризм — безусловное зло или осознанная необходимость?

Джулия Локтев. Я не хочу выступать в роли эксперта по терроризму. То, что я хотела сказать на эту тему, я сказала в картине. Мой фильм — не пособие по терроризму. Для меня важна история девушки, которая верит в то, что она делает. Героиня стоит на позиции истинной веры.

Анжелика Артюх. Вы не могли бы уточнить, во что именно она верит?

Джулия Локтев. Я не хочу это уточнять. Не хочу убеждать зрителя в том, что

Джулия Локтев

ее вера морально правильная. Не хочу, чтобы вы соглашались с ее целью и ее верой. Важно не то, чтобы вы верили в то, во что она верит. Но важно то, чтобы вы верили в сам факт ее веры.

Анжелика Артюх. Вы не предлагаете никакой идентификации для своей героини. Кто она, откуда, какая у нее религия — остается только догадываться. Почему так?

Джулия Локтев. Есть разные типы идентификации. В американском кино любят рассказывать о детстве героев, где таятся причины их дальнейших поступков. Но мне это кажется очень подозрительным. Есть другой тип идентификации: вот, например, мне одна девушка на просмотре в Аргентине сказала, что после пяти минут фильма дыхание героини стало ее дыханием. Вы узнаете эту девушку через ее физические действия — самые интимные. Вы чувствуете это словно изнутри: то, как она ест, спит, моется, ходит в туалет, разговаривает с объектом веры. Вы чувствуете ее страх, бессонницу, одиночество, голод. Вы все время с ней.

Анжелика Артюх. Правильно ли я поняла, что для вас важна психология террористки-смертницы?

Джулия Локтев. Меня интересовало, какой именно тип личности отдает себя этому акту. Сегодня образ людей, которые становятся смертниками, меняется. Раньше считали, что это молодые люди без жен и детей, необразованные, которым нечего терять. Но сейчас это могут быть довольно образованные люди, это могут быть мужчина, у которого жена беременна, или женщина с ребенком. Что между ними общего? Это, как правило, личности, стремящиеся совершить что-то грандиозное, отдать себя. С другой стороны, есть и какое-то отчаяние. Для моей героини этот акт стал всем. Он придал смысл ее жизни.

Анжелика Артюх. Мне представляется, что для вас было важным представить женщину-смертницу как фигуру трансцендентного, совершающую своеобразный ритуальный перформанс...

Джулия Локтев. Девушка старается достичь того, что она считает трансцендентным. Она думает, что этим способом она попадет в рай. Но этот рай ее не принимает. Здесь сильно напряжение между небесным «проектом» и землей, которая все время ее тянет обратно. Девушка старается покинуть материальный мир действием разрушения, которое на самом деле для нее является возможностью самосозидания — ведь это создает ее небесный путь. А материальный мир сопротивляется ее проекту.

Анжелика Артюх. В фильме нет политической риторики. В его контексте кажется, что риторика принадлежит мужскому, а не женскому дискурсу. Мужчины в масках одевают героиню в армейскую форму, вручают оружие, бумагу с последним словом. Но представляется, что это все нужно им, не ей.

Джулия Локтев. Важно, что они члены одной и той же организации. В любом политическом и религиозном сообществе есть коллективная вера, но есть и личная. Они различаются. Для нее важно иметь очень интимные отношения с верой. Она говорит с объектом веры напрямую. Конечно, гендерные мотивы играют в фильме большую роль. Я, например, не знаю ни одного случая, когда бы теракт организовывали женщины, а исполняли мужчины. Всегда происходит наоборот. Особенно в России. Но мне важнее была структура иерар-

хии в организации. Люди, которые обычно совершают теракт, — это не те, кто его обычно организует. Там всегда есть «разделение труда». Человек-бомба — это предмет одноразового использования. От этого человека требуется только один навык — возможность нажать кнопку за одну секунду. Как сказал ныне покойный лидер «Хамас», выстрел из пистолета не требует большой тренировки, он требует полсекунды храбрости.

Анжелика Артюх. Эти полсекунды растянуты на полфильма...

Джулия Локтев. Это так. Действие не совершается, и именно это меня заинтересовало в этой истории. Замысел обязан Зареме Мужахаевой, арестованной в Москве несколько лет назад и осужденной за попытку теракта. Будучи в России, я прочитала о ней статью: девушка ходила по Тверской с бомбой, вошла в кафе, нажала на кнопку, но ничего не произошло. Все пили кофе, никто вокруг даже не подозревал, что происходит, шла обычная жизнь. Девушка подготовила себя на как бы сакральную смерть. И вот она нажимает кнопку, но ничего не происходит. Мир остается целым, но ее мир в этот момент рушится.

Анжелика Артюх. В контексте фильма я расцениваю это как чудо, говорящее о присутствии Бога...

Джулия Локтев. Для меня было важно, что это «ничего не произошло» человек мог понять по-разному, в зависимости от своих религиозных позиций. С одной стороны, с позиции верующего, — Бог спас ее и других. Но с другой стороны, можно понять и так, что Бог ее подвел или она подвела Бога. Или, с атеистических позиций, — что Бога нет и вещи в мире не всегда работают так, как мы ожидаем. И я это пыталась показать через детали: фен в ванной падает, куртка не сразу застегивается...

Анжелика Артюх. Кнопка детонатора не срабатывает...

Джулия Локтев. Именно. Были случаи и в Иордании, когда бомбы не срабатывали. Для нее этот момент — полный крах, крушение мира. Все то, для чего она себя приготовила, разваливается. Но в этом развале рождается возможность иного будущего.

Анжелика Артюх. Почти половина фильма разворачивается на Таймс-сквер. Как проходили съемки? Насколько трудно было задействовать толпу?

Джулия Локтев. Мы не хотели перегораживать Таймс-сквер. Я не знаю другого фильма, который был бы снят на Таймс-сквер в толпе. Обычно, когда снимают в Нью-Йорке, прохожих удаляют с улицы, приглашается массовка. И получается иллюзия жизни города. Я же хотела снимать настоящую толпу. Нью-йоркская улица не похожа ни на что в мире, это смешение рас, каждый двигается по-своему. Мне интересно было вставить нашу ненастоящую историю в «документальный» мир. Например, когда героиня клянчит деньги на телефон, она обращается к реальным людям. Часто мы снимали на улице только с оператором и актрисой. Мне было интересно использовать возможности непредсказуемости.

Анжелика Артюх. Глядя на мрачную девушку с большим рюкзаком, лихорадочно нажимающую на кнопку непонятного устройства, люди не начинали паниковать?

Джулия Локтев. Скорее, они хотели оказать ей помощь. Пару раз спрашивали: «Девушка, вы в порядке?» Она ведь такая маленькая, тощенькая, симпатичная...

Анжелика Артюх. Но с восточной внешностью...

Джулия Локтев. В Нью-Йорке, где толпа очень пестрая, она также может сойти за пуэрториканку. А пуэрториканец может сойти за араба. Если смотришь в кадр на перекрестке, видишь, что восемьдесят процентов прохожих могут сойти за арабов...

Анжелика Артюх. Особенно, если они с рюкзаками на плечах.

К О М М Е Н Т А Р И И

СЕМЕН ЭКШТУТ

Дыхание времени

Встреча Нового года всегда провоцирует размышления о том, каким станет год наступающий и в чем будет его отличие от предыдущего. 1917-й не был исключением. Если мы вчитаемся в первые номера российских газет, вышедших в свет 1 января, то перед нашим взором возникнет былое в его незавершенности и непредсказуемости. Искушенный политик и опытный финансист, рабочий и крестьянин, боевой офицер и обычный российский обыватель — все надеялись, что наступивший год развяжет наконец в изобилии появившиеся гордиевы узлы. Первая мировая война продолжалась, и граждане всех сословий жаждали мира. И хотя прошедший 1916 год, несмотря на грандиозный успех Брусиловского прорыва, не принес окончания мировой бойни, все в России верили, что 1917-й станет годом победы союзников и поражения центральных держав. Однако реальная российская действительность находилась в очевидном противоречии с этими радужными надеждами.

О чем же писали в этот день газеты? Печатные издания вне зависимости от их партийной принадлежности и политических симпатий без обиняков говорили о неизбежности революции. Сейчас, спустя 90 лет после описываемых событий, иногда даже кажется, что газеты исподволь готовили сограждан к неизбежным социальным потрясениям. Разумеется, это всего лишь иллюзия, однако в начале января 17-го для наиболее образованных и проницательных россиян неотвратимость радикальных перемен в ближайшем будущем была очевидной. Депутат Государственной думы осознавал, что Российская империя встречает 1917 год в условиях нарастающего государственного кризиса, поэтому он не побоялся сформулировать радикальный вывод: «Нужно разрушающуюся систему безответственности заменить управлением ответственным... Изменение системы управления становится снова лозунгом момента...» Политик пророчил России политическую революцию. Экономист утверждал, что экономика страны смертельно больна и только радикальное хирургическое вмешательство способно покончить с затянувшейся болезнью. Он подсчитал, что в обращении находится около 8,5 миллиарда бумажных денег, ценность которых падает с каждым днем. Свои военные расходы Российская империя покрывала в значительной мере за счет выпуска бумажных денег. Экономист предлагал обложить прогрессивным подоходным и поимущественным налогом всех россиян, иначе избыток с каждым днем дешевеющих бумажных

денег приведет к неизбежному краху всей финансовой системы и к остановке производства.

Во время войны в стране были установлены твердые закупочные цены на продукты первой необходимости, к числу которых были отнесены зерно, мука, крупа, мясо, рыба, соль, яйца, мешки, табак. 8 сентября 1916 года Николай II утвердил положение Совета министров об уголовной ответственности торговцев и промышленников «за возвышение или понижение цен на предметы продовольствия или необходимой потребности». Список таких предметов постоянно расширялся, и в январе 1917-го Совет министров повсеместно воспретил в империи продажу или передачу каким-либо иным способом различных видов свиных кож. Действующая армия нуждалась в коже. Была установлена государственная монополия на свиную кожу, которую можно было продавать только в казну и только по твердой цене. Однако на практике эти установленные государством предельные цены применялись только к заготовкам для армии и не стали общеимперскими твердыми ценами. Стремясь обеспечить защитников родины всем необходимым, власть прибегала к реквизициям. Так, например, в Одессе была проведена реквизиция одеял для нужд больных и раненых воинов. «Петроградские ведомости» писали по этому поводу, что осознавшие свой долг перед родиной одесситы «не только доставили всё нужное количество одеял, но отказались в громадном большинстве случаев от получения за них платы». В Нижнем Новгороде была проведена реквизиция шерсти на всех нижегородских складах. Верховная власть приняла чрезвычайные меры и фактически ввела государственную торговую монополию на дефицитные продукты, производившиеся в недостаточном количестве. Именно во время первой мировой войны в Российской империи впервые возникли «Центросахар», «Центромука» и другие «центры», получившие громадную власть. «Центры» распределяли весь вырабатываемый дефицитный продукт среди отдельных категорий и районов потребления, контролировали перевозку и даже оказывали влияние на производство. Дабы обеспечить успех административного вмешательства в сферу экономики, было запрещено вывозить товары первой необходимости за пределы тех или иных административных единиц. Пассажирские поезда, прибывающие в Петроград или Москву из Сибири, подвергались тщательному досмотру. До каких нелепостей доходило дело, мы можем судить по небольшой заметке, опубликованной в газете «День»: «Желающие провезти пять фунтов масла прячут его в подушки, в чемоданы с бельем, как драгоценность. А между тем масла в Сибири миллионы пудов, и лежит оно неведомо для кого и для чего... У пассажиров ощупывают и прокалывают корзины и тюки, боясь, как бы не вывезли в Россию лишних десяти фунтов мяса...» Однако черный рынок не желал считаться с административным вмешательством. Государство повело массированное наступление на черный рынок и потерпело сокрушительное поражение. Одна из российских газет констатировала результат государственного вмешательства: «Страна оказалась разделенной на большое число изолированных владений, обмен продуктов между которыми происходит с не меньшими затруднениями, чем между самостоятельными государствами...»

В результате в Российской империи произошло невиданное прежде: между государственными закупочными ценами и ценами черного рынка образовалась пропасть. Крайнее несоответствие между спросом и предложением товаров вызвало небывалый рост цен. В этой мутной воде «мародеры тыла», зарабатывающие по 400—500 процентов на каждой сделке, ощущали себя очень комфортно. Дорогие петроградские рестораны охватила настоящая «кутежная эпидемия». Здесь «проветривались» громадные куши, нажитые спекулянтами на поставках в армию. Спекулянты заполнили театры, кинематографы, музейные залы. Обилие денег способствовало взлету искусства. Петроградские художники, принявшие участие в выставке «Союза русских художников», уже в день открытия распродали все свои картины. На премьерном показе «Маскарада» в Александринском театре кресло

в шестом ряду стоило 22 или 23 рубля. (Чтобы оценить баснословность этой суммы, следует учесть, что фунт сахара у спекулянтов стоил 1 рубль 60 копеек — в пять раз дороже, чем по карточкам.) Популярное у столичной богемы кафе «Привал комедиантов» (расписанное самим Судейкиным), в котором выступали самые знаменитые поэты — от Ахматовой до Маяковского, — перестало быть доступным обитателям мансард. «Привал комедиантов» превратился в «привал спекулянтов». И хотя артистки балета ощущали «туфельный кризис» (до войны балетные туфли с твердыми носками выписывали из Милана), на качестве постановок это печальное обстоятельство никак не сказалось. Несмотря на дороговизну билетов — а билет в ложу стоил 3 рубля, — в переполненных кинозалах шли фильмы с Верой Холодной. Цыганские хоры переживали свои лучшие дни. Наездники на бегах зарабатывали громадные деньги. Про одного из лучших наездников рассказывали, что он за год заработал не менее 200 тысяч рублей. На бегах процветал тотализатор. «Мародерская вакханалия» шла рука об руку с ростом преступности. Резко изменился внешний вид грабителя и жулика. Грабители облачились в дорогие шубы и стали одеваться по последней моде. Газеты сетовали, что грабителя банка стало трудно отличить от финансиста. Мошенники и жулики не брезговали офицерской формой или одеждой сестер милосердия — так они эксплуатировали патриотические чувства сограждан. Власть безуспешно боролась и со спекуляцией, и с преступностью: попадались только мелкие сошки. Например, в Ростове-на-Дону «за спекулятивное сокрытие мяса» были арестованы пять торговцев. Незадачливых спекулянтов под конвоем полиции привели на базар, где вынудили продать мясо не по ценам черного рынка, а по государственной таксе. «Мера эта произвела успокаивающее воздействие на население...» — с удовлетворением писала газета «Русское слово». Страну захлестнула волна спекуляции, а продовольственный вопрос стал, как писали газеты, вопросом политическим.

И профессиональный экономист, и рядовой обыватель видели, что государственное вмешательство в экономическую сферу не привело к тому, чтобы увеличилось производство товаров первой необходимости, и не позволило покончить с их дефицитом. Несмотря на этот очевидный для всех факт, раздались голоса о наступлении новой эры в жизни всего человечества — эры чрезвычайного расширения функции государства. «Вступив на войну, вооруженный народ как бы передает государству попечение о своих семьях, о своих хозяйствах, о всех своих нуждах, остающихся позади фронта. И государство в этом положении яснее, чем в каком-нибудь другом, является воплощением народного единства, душой и силой нации, сберегателем не только общих, но и всех частных интересов, а с тем вместе распорядителем всего, что есть в стране...» Возникла парадоксальная ситуация. Рядовой гражданин не ощутил никакого существенного облегчения от того, что власть попыталась регулировать экономическую жизнь общества. Более того, он каждодневно сталкивался со стихией черного рынка, не желающего подчиняться государственным установлениям. И в его сознании стала крепнуть, расти и шириться идея государственности: обыватель стал воспринимать государство как своего единственного защитника не только от внешнего врага, но и как «стимул самосохранения и самопомощи в борьбе с окружающими враждебными силами и неблагоприятными условиями природы». Так в стране возникла питательная среда для размножения идей государственного социализма.

Привычная система базовых ценностей претерпела за годы войны качественные изменения. Многие деформации стали необратимыми. 1 января 1917 года одна из газет писала, что день окончания войны не станет днем возвращения былых нравственных ценностей и прежних убеждений. Протоиерей И.Восторгов в статье с красноречивым заголовком «Отрезвление» утверждал, что первая мировая война вызовет «огромный внутренний кризис человечества». Протоиерей трактовал грядущий кризис как справедливую рас-

плату за все заблуждения XIX века с его культом материальной пользы и пророчил, что грядущее ознаменуется возрождением духа и его перевесом над материей. Принцип личной пользы будет посрамлен и лишится своих господствующих позиций. «После войны [...] национальные и государственные интересы будут ставиться выше интересов личности, а принцип обязанностей будет поставлен выше принципа прав...» Практически протоиерей гениально предсказал путь, по которому страна будет идти семь следующих десятилетий. Но он сам, не подозревая об удивительной точности своего прогноза, ратовал за возрождение религиозных ценностей. Россияне должны отринуть слепое подражание безрелигиозной культуре Запада с ее подавлением и полным игнорированием запросов духа — «веры, Церкви, богообщения, вечной жизни... Пресловутые идеи права, свободы личности, прогресса, демократии и исповедание принципа, что «человек есть мера вещей», — не заменят никогда этих вечных ценностей».

Вот о чем писали русские газеты в первый день нового, 1917 года. Так представляли они своим читателям ближайшее и отдаленное будущее. И никто не посчитал нужным упомянуть в этой связи венценосного правителя страны Николая II. Ни у «хозяина земли русской», как он сам себя аттестовал, ни у императорской фамилии будущего не было.

На фронтах продолжались бои, а обыденная жизнь столичного Петрограда была ознаменована небывалым ростом вооруженной преступности. Преступники стали отличаться особой дерзостью. В конце января во время прогулки на Крестовском острове морской министр адмирал Григорович неожиданно подвергся нападению двух хулиганов. Прогуливающийся без охраны адмирал не растерялся и выхватил из кармана револьвер. Хулиганы бросились бежать и скрылись в ворота пустующей дачи. Погоня результатов не дала. Обычные меры борьбы с вооруженной преступностью показали свою неэффективность. Нужны были меры чрезвычайные. Петроградский градоначальник был вынужден созвать особое совещание для выработки программы действий по предупреждению краж и грабежей в столице. Власть была склонна объяснять рост преступности военными обстоятельствами. Общество с негодованием встречало подобные объяснения. Газета «Новое время» писала: «Но ведь полиция от войны не потерпела ущерба: и приставы, и околоточные, и городовые благополучно избегают призыва на фронт, и, следовательно, кадры их не поредели...» Рост преступности происходил на фоне затяжного общероссийского продовольственного кризиса. Власть запретила вывоз зерна и муки из Донской области. Одновременно в области были введены карточки на мясо. Даже в далеком Томске были введены хлебные карточки. А в Москве в начале января последовало официальное запрещение изготовлять «пирожные, торты, тянучки и другие высокие сорта конфектного производства». Петроградский градоначальник воспретил выпечку и продажу сдобных булок, куличей, пирожных, баранок, сушек и «вообще всех не таксированных хлебных продуктов». Был установлен недельный срок для свободной продажи имевшихся в магазинах продуктов. В итоге на Невском проспекте у входа в знаменитый кондитерский магазин появился довольно большой «хвост» (так в те годы именовали очередь). «Это те несчастные, которые не могут пить чай без чего-нибудь сладкого», — язвительно заметила «Петроградская газета». «Хвосты» вытянулись и у мясных, хлебных и молочных лавок. А в это время на Алтайской железной дороге, между Бийском и Семипалатинском, скопилось 4 миллиона пудов мяса. Мясо было сложено под открытым небом, и от порчи его сберегали только сильные морозы. В газете «Русское слово» периодически появлялись заметки об этих мясных залежах и выражалось справедливое опасение, что с наступлением оттепели все это громадное количество мяса неизбежно начнет гнить. «Сибирские пути сообщения решительно не могут справиться с вывозом мяса. Кроме Алтайской дороги, крупные залежи мяса скопились на новой Ачинско-Минусинской дороге», — писало «Русское слово» 27 января 1917 года.

Продовольственный кризис был вызван не истощением ресурсов воюющей страны, а низкими твердыми ценами на хлеб, которые установило государство. Наиболее проницательные современники прекрасно осознавали, что продовольственный кризис — это в значительной мере кризис хозяйственных отношений между городом и деревней. «Как только были объявлены низкие постоянные цены — подвоз хлеба прекратился. Крестьяне, явившиеся с нагруженными возами, заворачивали оглобли и с ругательствами уезжали с базара». Пусто стало не только на городских, но и на деревенских базарах. «Муки и хлеба нет, нет и мяса...» Промышленность практически полностью работала на оборону страны. Об удовлетворении нужд деревни никто не заботился. Крестьяне, сдающие свой хлеб государству по твердым ценам, были вынуждены втридорога покупать в городе промышленные товары: на них твердые цены не были установлены. Возникли ножницы между ценами на хлеб и промышленные товары — и крестьяне предпочли вернуться к натуральному хозяйству в деревне.

Как только началась первая мировая война, в Российской империи был повсеместно введен «сухой закон»: полностью прекратились производство и продажа спиртных напитков. Государство лишилось значительной доли своих прежних доходов. В деревнях стало процветать самогоноварение. Тайные водочные заводы стали плодиться, как грибы. Производство самогона было делом исключительно рентабельным и позволяло крестьянам изыскивать деньги для приобретения постоянно дорожающих промышленных товаров. А в это время даже армии не хватало хлеба: в феврале 1917-го войскам действующей армии был прекращен отпуск хлеба на приготовление кваса. Вот почему крестьянин, укрывающий хлеб от государственных реквизиций и перегоняющий зерно через самогонный аппарат, вызывал нескрываемое раздражение как власти, так и горожан. Сформировался устойчивый антагонизм между городом и деревней. Сельские жители, готовые отдать последнюю голову скота для нужд действующей армии, считали «обидным для себя» кормить дешевым мясом городских жителей. По этому поводу выборные от схода поселян одного из донских хуторов подали форменную жалобу окружному атаману: «Мы сами, — говорится в жалобе, — не едим мяса. Полагаем, что и городские жители не помрут без него. Если последний скот съедят в городах, то пахать будет нечем, и мы можем остаться без хлеба...»

Вечером 23 февраля 1917 года в Петрограде обнаружились «первые признаки народного движения». Началась Февральская революция. Во время обсуждения продовольственного вопроса, переросшего в вопрос политический, на заседании Государственной думы выступил крестьянин К.Е.Городилов. Он утверждал: «Низкие цены на хлеб погубили страну, убили торговлю и все земледельческое хозяйство... Крестьян снова закрепощают. Их заставляют засевать поля и отдавать хлеб по низким дешевым ценам». Городилов настаивал, чтобы твердые цены были распространены не только на хлеб, но и на все предметы, в которых нуждается деревня. Его выступление неоднократно прерывалось возгласами «браво!». И тогда слово взял депутат А.И.Шингарев. Он не отрицал ни розни города и деревни, ни тягот, выпавших на долю крестьян, однако полагал, что государственная власть имеет право взять хлеб у крестьян за бесценок: «Хлеб должен быть доставлен армии, населению, рабочим, работающим на оборону, и городам. Мы со своей стороны должны сказать с этой высокой трибуны: хлеб надо подвезти, его надо сдать... Госдума должна сказать всем, кто имеет хлеб: дайте его!..» Так столкнулись две правды. Добиться компромисса было нельзя.

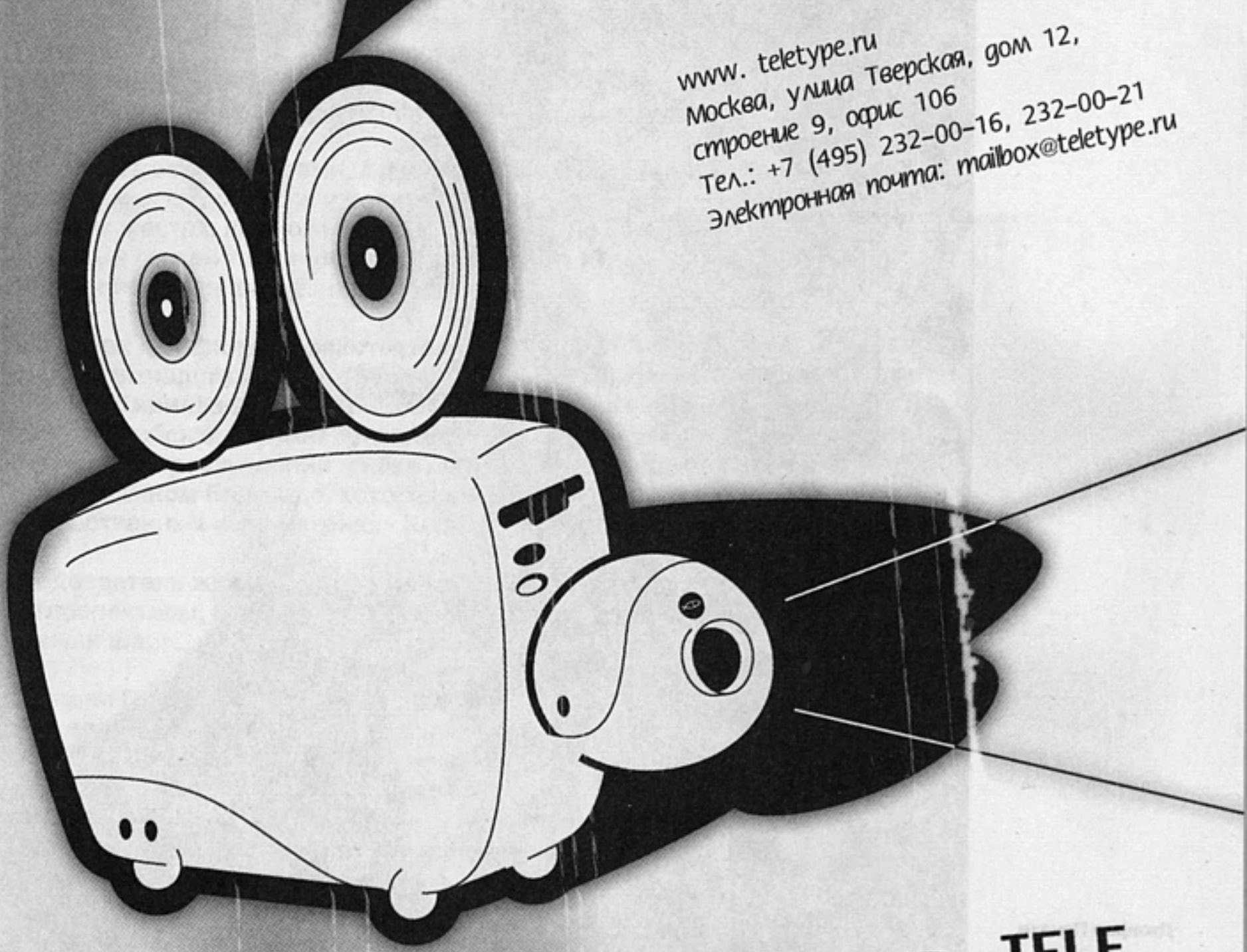
Твердые закупочные цены на хлеб — эта проблема стала в тогдашней России самой важной и системообразующей. Она подрывала единство нации и угрожала существованию государства. Февральская революция не только не смогла решить ее, но даже не рискнула приступить к ее решению. Шла война, и Временное правительство не осмелилось оставить действующую армию без продовольствия и не отважилось отменить закупочные цены на хлеб.

25 августа 1917 года в газете «Московский листок» был сделан неутешительный вывод: «Правительство не решается отменить твердые цены, так как это означало бы банкротство казны. Скачок цен на хлеб при отмене твердых цен явился бы непосильным для государственного казначейства, так как четверть мужского рабочего населения состоит на иждивении казны... Выхода в том направлении, в котором продовольственная политика ведется сейчас, — нет. И мы неудержимо катимся к продовольственной катастрофе». Продовольственная катастрофа породила агонию угольной промышленности в Донецком бассейне. Несмотря на то что в Екатеринославской губернии был собран богатый урожай, крестьяне отказались дать хлеб рабочим. Добыча угля неуклонно снижалась. Железные дороги, фабрики и заводы в любой момент могли остаться без топлива и были бы вынуждены прекратить свою работу. Продовольственная катастрофа породила развал всей хозяйственной жизни страны и угрожала неминуемым развалом государства.

И каким бы чудовищным ни казалось нам сейчас то, что произошло в октябре 1917-го, надо признать очевидное: население страны было психологически подготовлено к большевистскому экстремизму. Народу не нужно было объяснять ни что такое насильственное изъятие хлеба у крестьян, ни что такое экспроприация. За годы войны городские жители — от рабочего оборонного завода до чиновника, от работника городского хозяйства до учителя — были *приучены* к тому, что государство берет на себя решение их насущных бытовых проблем. И как бы плохо оно это ни делало, именно на государственное вмешательство, а не на свободный рынок уповали изголодавшиеся горожане. Большевики лишь довели до логического конца ту экономическую политику, основные контуры которой были очерчены еще в годы первой мировой войны, когда российская власть стала переводить экономику страны на мобилизационные рельсы.

ВАЖНЕЙШИЙ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!

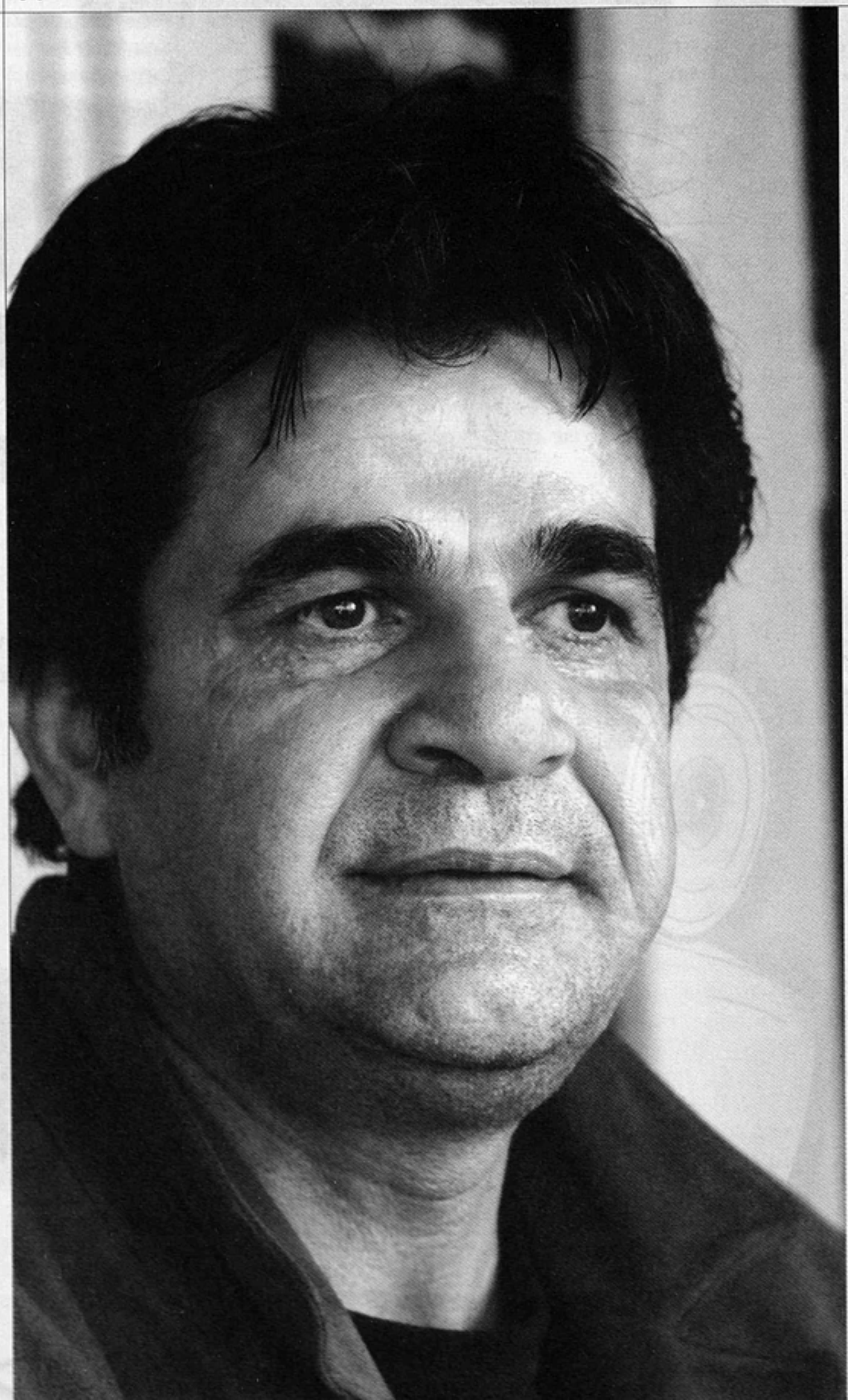
TELE TYPE



www. teletype.ru
Москва, улица Тверская, дом 12,
строение 9, офис 106
Тел.: +7 (495) 232-00-16, 232-00-21
Электронная почта: mailbox@teletype.ru

TELE TYPE

И М Е Н А



Джафар Панахи

ДЖАФАР ПАНАХИ:

«Реальность невидима»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

INTERNATIONAL FILM FESTIVAL
artfilm
TRENČIANSKE TEPLICE • TRENČÍN

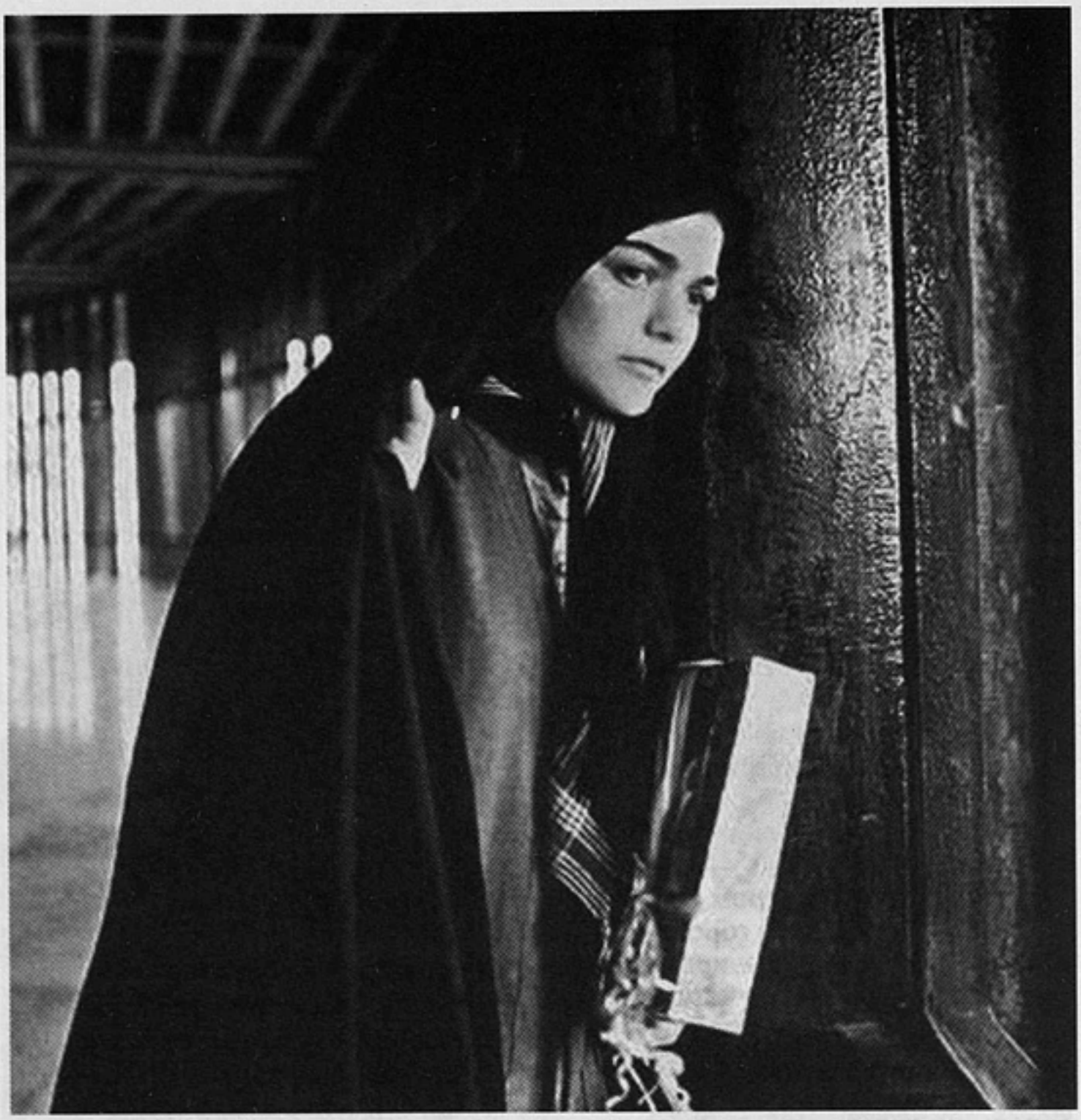
Джафара Панахи, иранского классика, призера Канна, Берлина, Венеции, Локарно, пригласили возглавить жюри словацкого международного кинофестиваля Artfilm, который состоялся в пятнадцатый раз. Таких маленьких смотров с каждым годом становится все больше — их организуют и в провинции, не делая различий между центром и окраиной. Словацкий кинофорум проходит в старинном городке Тренчин и адресован прежде всего местной и, если брать шире, восточноевропейской публике.
Но относится он к ней отнюдь не снисходительно. Стараясь оправдать свое название, Artfilm представил те редкие образцы «авторства», которые вряд ли выйдут в прокат не только в Словакии, но и во всей Восточной Европе, включая Россию. Кстати, на нем показывали совсем не промежуточные картины, которых на Московском фестивале, проходящем с Artfilm в одно время, не было.

Не гоняясь за премьерами, Artfilm скромно составил свои программы, в том числе и конкурс из лент, уже засвеченных в других местах, намного более статусных. Но заполучил в качестве почетных гостей такие фигуры, как Изабель Юппер, Роман Поланский и Джафар Панахи.

Победили два фильма, действительно, лучшие в конкурсе. Денежный приз — пятнадцать тысяч евро — разделили между собой «Сны о рыбе» Кирилла Михановского, уже известные в фестивальном мире, и сербская картина «Ловушка» Срдана Голубовича, моральная парабола о преступлении и наказании, развернувшаяся в современном Белграде, которая своей конструкцией напоминает о нравственных «симметриях» Кесьлёвского.

Председатель жюри Джафар Панахи также был удостоен небольшой ретроспективы, включавшей его первый полнометражный фильм «Белый шар».

Картины Панахи не похожи на привычное арткино из Ирана. Никакой символики и поэтической недосказанности. Вообще ничего лишнего. Скупая документальная стилистика. Открытый конфликт. Четкая история. Правдивость изображения, которое и протестует против несправедливой реальности, и — через несогласие и социальную озабоченность, экзистенциальное волнение и прямой вызов, не исчерпывающий содержательного потенциала «прямого» кино Панахи — примиряет с ней.



«Круг»

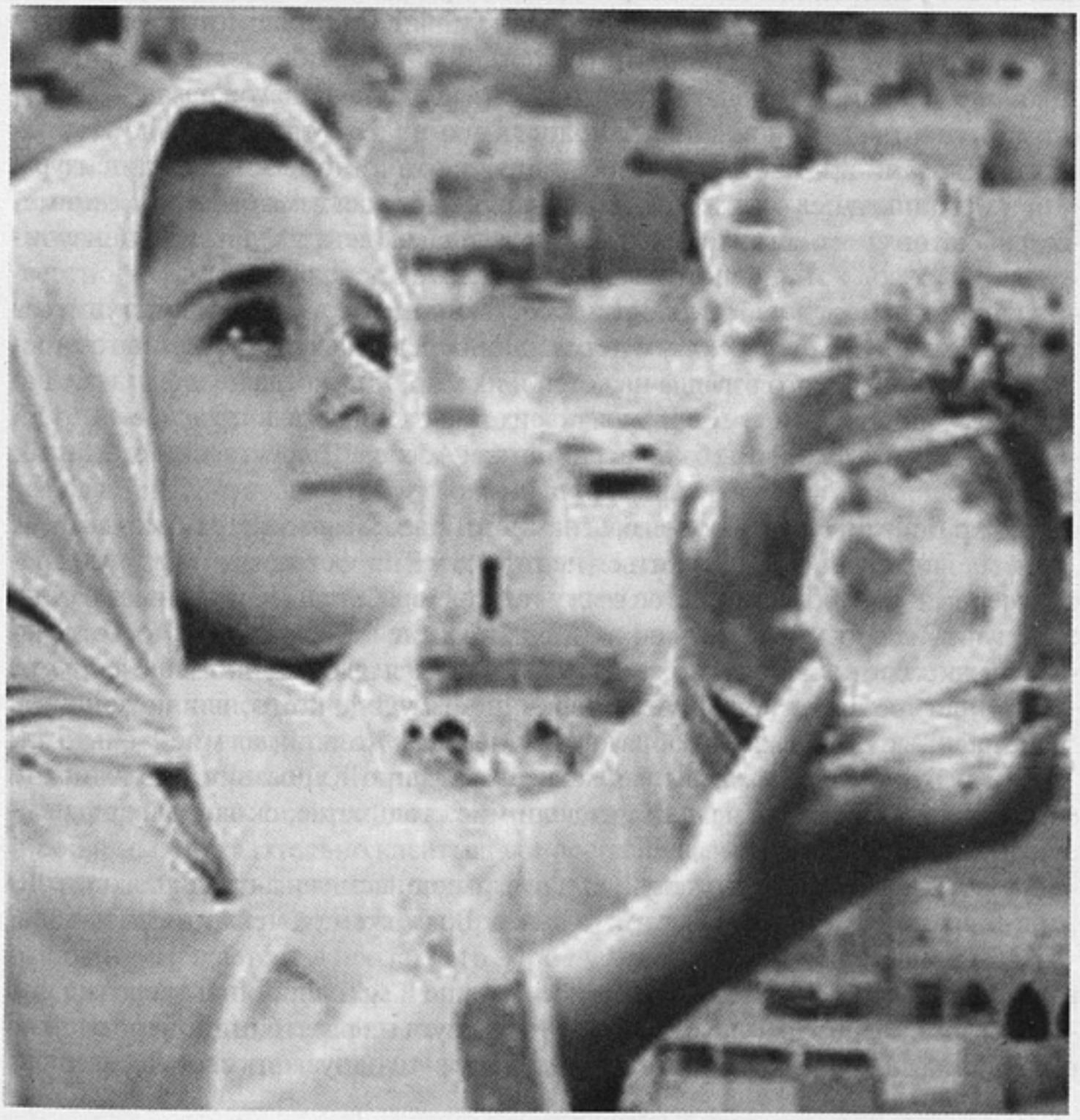
Евгений Гусятинский. Первое впечатление от ваших фильмов — они практически противоположны тому иранскому кино, которое известно в Европе благодаря фестивалям. Киаростами и Махмальбаф создали образ иранского кино как отдельного материка, неповторимого, обладающего собственной природой. Хотя впоследствии стали отходить от него. Их картины словно бы воплощали то, что в самом европейском кино недостижимо, но всегда желанно. Вернее, это был особый кинематографический мир, абсолютно отличный от западного. В силу вступали различия. Кажется, что для вас эти различия изначально не столь существенны. Например, «Круг». Его аскетичный реализм и социальный заряд легко соотносятся с актуальным европейским кино, с тем, что делает, скажем, Кен Лоуч. Есть ощущение, что с западной кинематографической культурой у вас намного больше общего, чем с восточной. Если, конечно, эти стереотипные различия еще существуют.

Джафар Панахи. Я думаю, это скорее ваше впечатление, нежели реальное положение вещей. Я никогда не снимаю по чужим правилам и никого не копирую, не пытаюсь быть противоположностью чего-то, контрастировать с кем-то, противостоять какому-то типу кино. Я сам снимаю по-разному. К примеру, в «Круге» сценарий и работа камеры невероятно точно прописаны, они определены от начала и до конца. А план съемок «Офсайда» не был разработан заранее, его документальность схватывалась на месте, было много импровизации, нужно было реагировать на реальную среду, атмосферу, обстановку. «Круг» не мог быть сделан в таких условиях. Хотя оба фильма отражают схожий кинематографический взгляд. Я думаю, следует отталкиваться от того, что ты хочешь сказать. Оформление приходит позже. Смысл диктует форму. Но одно от другого неотделимо. Если я не могу найти подходящую кинематографическую форму для содержания, выразить его как-то по-другому у меня

уже просто не получится. Поиск этой целостности — самое сложное. Бывает, что форма становится содержанием, приближает к нему, делает его более глубоким. Иногда тебя ведет сам предмет, иногда в этом процессе помогают актеры, как, например, в «Багровом золоте» — там у одного из актеров была очень массивная, тяжелая фигура, и в сценах с его участием камера не могла быть подвижной. Или тот же «Круг». Четыре женщины — главные героини. Каждая из них снималась по-своему, требовала отдельного режиссерского решения. Одна — молодая и идеалистичная. В эпизодах с ее участием я применял широкоэкранный объектив, создавая вокруг нее движущийся мир. Действие происходило днем, камера была все время в движении, планы — общие, среднекрупные. Следующие героини снимались уже более узким объективом, движений становилось намного меньше, а крупных планов — больше. И, наконец, когда на экране появляется последняя героиня, движение камеры окончательно останавливается. Необходимо, чтобы все эти элементы взаимодействовали между собой. Это принцип исламских четок, когда все частицы равны и дополняют одна другую. Снимают ли так другие режиссеры или они работают иначе, судить не мне.

Я работаю с непрофессиональными актерами, стараюсь добиться эффекта документальности, чтобы зритель поверил в реальность происходящего. Даже если речь идет о сюрреалистических ситуациях, я погружаю их в реалистическую атмосферу. Через документальную, реалистическую стилистику я вхожу в контакт с аудиторией, завоевываю ее доверие. В каждом фильме я стремлюсь передать собственное мироощущение и свое понимание кино. Чтобы говорить о социальных проблемах, нужно быть реалистом.

Евгений Гусятинский. Существует ли сейчас принципиальное различие между восточным и западным кино? Если да, то в чем оно состоит?



«Белый шар»

«Офсайд»

Джафар Панахи. Я считаю, что человеческие вопросы сейчас в большей степени исследуются в восточном кино. На мой взгляд, оно более артистично, в нем активнее работают с языком кино. Это не просто рассказывание историй и сообщение некоей информации, речь идет о гораздо большем.

Евгений Гусятинский. Кажется, что дети в иранском кино — священная тема. В вашем первом фильме «Белый шар» главными героями тоже были дети...

Джафар Панахи. Для начала нужно сделать несколько шагов назад — к тому моменту, когда дети появились в иранском кино. Это произошло до Исламской революции. И тогда, и теперь в иранском кино властвовала цензура. Фильмы снимались о детях, но не для детей. Детская тема была для кинематографистов способом избежать цензуры, так как ленты о детях не цензурировались.

Но я стремился работать с реальностью напрямую, хотел подступиться к ней, не прибегая к рассказу о детях как посредниках, отказавшись от трепетного, лирического взгляда на детей и их мир. Я никогда не шел на сделки с цензурой. Но начав эту борьбу, я до сих пор расплачиваюсь за нее.

Евгений Гусятинский. Вы были ассистентом Аббаса Киаростами. Чему он вас научил?

Джафар Панахи. В молодости я был намного более энергичен, чем сейчас. Мне все было интересно, хотел учиться не только у Киаростами, но и у других режиссеров. Конечно же, я многое взял у тех, с кем работал. Но не меньший опыт я получил на просмотрах классики мирового кино. Мне кажется, что у отдельных режиссеров невозможно чему-то научиться, я не особенно верю в прямое и конкретное влияние. Влияет совокупность увиденного, влияют знания, накопленные за всю жизнь, образование в целом. Хичкок дал мне столько же, сколько Бунюэль. То же самое я могу сказать про Куросаву и итальянский неореализм. Иранские режиссеры дали мне столько же, сколько и другие — зарубежные — авторы.

Евгений Гусятинский. Пожалуй, самая взрывоопасная и актуальная оппозиция современности — это Восток — Запад. Возможен ли между ними диалог? Что вы думаете по этому поводу?

Джафар Панахи. Мир становится все меньше и меньше. В нем невозможно быть изолированным, находиться друг от друга на расстоянии, невозможно не соприкасаться. Уже нельзя выделить какую-то одну часть света и сконцен-

«Офсайд»

трироваться только на ней. Взаимное влияние неизбежно. В таких условиях проблема толерантности все время обостряется, ее роль невероятно повышается, это один из вызовов современной «глобальной деревни», который мы обязаны принять. Я считаю, что мы должны слышать друг друга, вопреки тому, что кто-то этого не желает.

Евгений Гусятинский. В Европе знают иранских режиссеров-авторов. Но что представляет собой иранский мейнстрим, иранская киноиндустрия в целом?

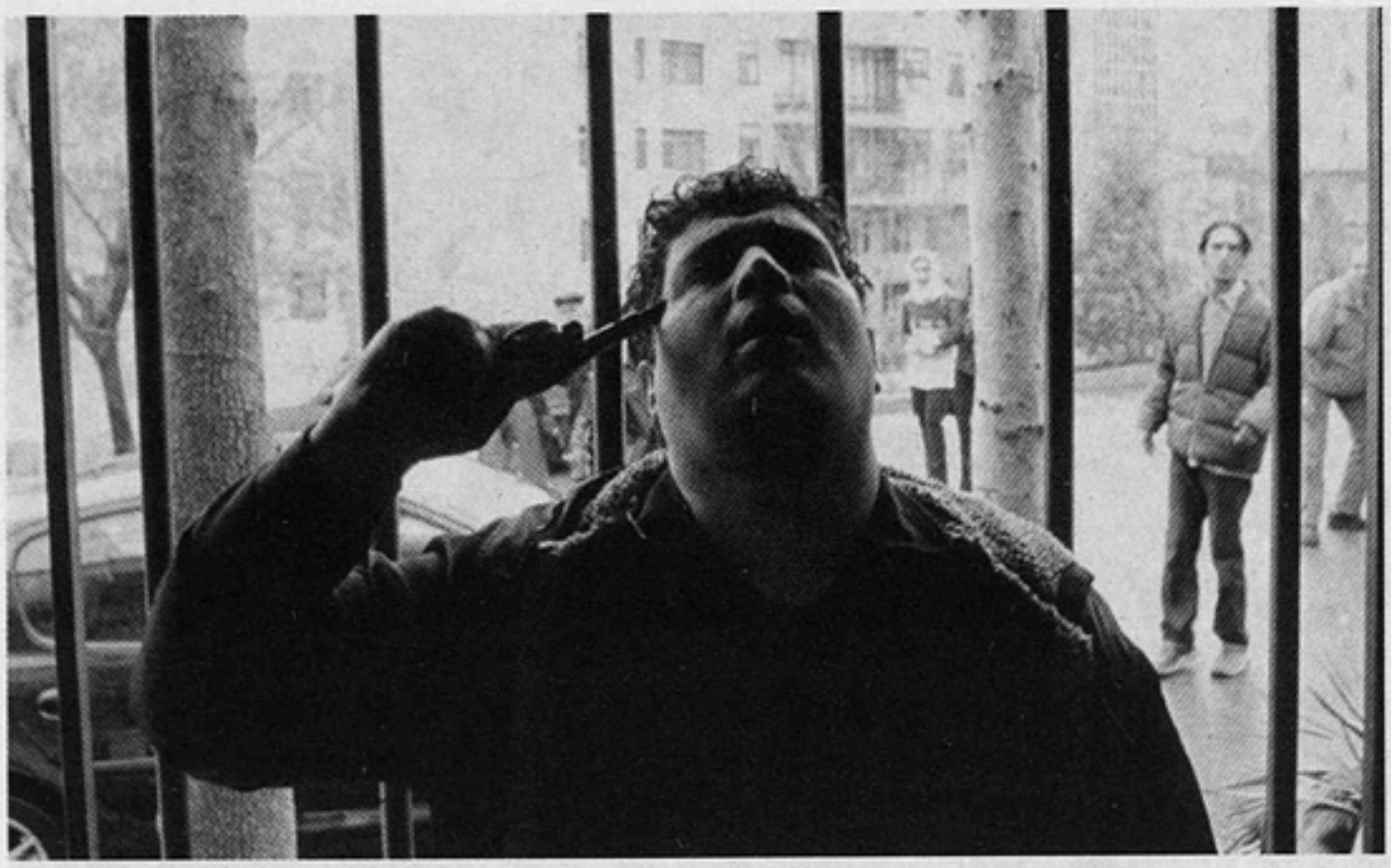
Джафар Панахи. В Иране каждый год производится приблизительно семьдесят пять фильмов. Это коммерческая продукция, очень разнообразная по жанрам. Есть и военные картины, и семейные фильмы. Иранскому зрителю есть из чего выбрать. Коммерческое иранское кино практически неизвестно на Западе, но среди этого потока тоже попадаются достойные ленты, как правило, их четыре или пять в год. Я бы хотел, чтобы иранское кино развивалось в целом, чтобы качество мейнстрима не уступало качеству артхауса.

Евгений Гусятинский. Все эти семьдесят пять фильмов проходят цензуру?

Джафар Панахи. Все без исключений. Их режиссеры находятся под давлением властей. Желаешь, чтобы твоя картина вышла в иранский прокат, — будь готов к тому, что ее могут порезать. Я никогда не шел на эти компромиссы. Поэтому многие мои фильмы запрещены к показу в Иране. Конечно же, я очень хочу, чтобы их там показали, но это невозможно. Все национальные кинематографии испытывают одни и те же финансовые, производственные трудности. Они везде одинаковы. Главная проблема иранского кино — цензура. Для независимой продукции она может стать особенно фатальной. И поэтому многие — я в том числе — продолжают сопротивляться цензуре.

Евгений Гусятинский. Что вырезают из картин чаще всего?

Джафар Панахи. Есть ряд запрещенных тем. Нельзя затрагивать социальные проблемы, нежелательно касаться вопросов, связанных с правами человека. Допускается лишь критика отдельного индивидуума, а не общества или страны. Социальный человек искусственно отделяется от человека природного, и акцент смещается на последнего. Проблематично все, что противоречит государственной пропаганде. Например, запрещено показывать женщину без головного убора. Ее волосы должны быть обязательно покрыты платком, даже если она находится одна, у себя дома или в своей постели, что абсолютно



«Багровое золото»

нереалистично. Поэтому действие моих фильмов часто происходит на улице, не в приватном, а в публичном пространстве, герои находятся вне своего дома. Я делаю это, чтобы избежать нереалистичности. Иначе я лгал бы зрителю, заставляя своих персонажей делать что-то, что заведомо не соответствует действительности.

Евгений Гусятинский. Иностранные ленты тоже подвергаются цензуре?

Джафар Панахи. Да, в зарубежных картинах, попадающих в иранский прокат, невозможно увидеть сцену поцелуя, все подобное вырезается. С другой стороны, любой американский фильм можно купить на пиратском рынке — в оригинальном виде и с персидскими субтитрами. Цензура прозрачна, люди знают, что их обманывают, ограничивают их зрение, поэтому они стремятся найти оригинальную версию. Этот механизм и поддерживает черный рынок с нелегальной продукцией. Можно спокойно посмотреть две версии одного и того же фильма — изначальную и цензурированную. Сравнивать их очень забавно. В одном варианте герой будет, к примеру, говорить о своей девушке, а в другом — о своей «сестре».

Евгений Гусятинский. Есть ли у вас эзопов язык, наподобие того, который существовал в подцензурном советском кино?

Джафар Панахи. Он существовал до революции. Сейчас же — в эпоху социального развития и обострения политической ситуации — протестные фильмы необходимы в еще большей степени.

Евгений Гусятинский. В ваших фильмах нет ничего случайного. Они подчинены жесткому рисунку формы. Допускаете ли вы импровизацию, возможность изменять сценарий во время съемок?

Джафар Панахи. Да, именно в таком ключе сделан «Офсайд». Но нужно ловить момент для импровизации. В «Офсайде» речь идет о реальном футбольном матче между командами Ирана и Бахрейна, на кону — попадание в список участников чемпионата мира по футболу. Соответственно, мы снимали во время этого матча, его результат никто не мог предсказать. Но я стараюсь следовать написанному сценарию. И сценарий «Офсайда» был написан с расчетом на то, что Иран победит, забив гол во втором тайме. Так и получилось в действительности, наше предсказание, воплощенное в сценарии, оправдалось. Если бы Иран проиграл или гол был забит в первом тайме, мой фильм был бы иным, его структура и развитие изменились бы. Я сознательно стремился поддерживать напряжение, возникающее от столкновения спонтанности и спланированности происходящего, не зная, какой из этих факторов одержит верх в моей картине. Это был своеобразный тотализатор, в который я сыграл как режиссер. Иногда я не выдерживал, покидая стадион в на-

иболее критические и опасные моменты матча, чтобы не оказаться в проигрыше...

Евгений Гусятинский. Иранское кино поразило в свое время феноменальной и абсолютно естественной рефлексией о связи искусства и реальности. В вашем фильме «Зеркало» или в ленте «Миг невинности» («Хлеб и роза») Махмальбафа подспудно исследуется взаимопроникновение кино и жизни, раскрывается их сверхорганичная, «божественная» связь...

Джафар Панахи. Кино отражает реальность и само является реальностью. Между ними и есть, и одновременно нет противоречия. Когда вы смотрите в зеркало, то видите в нем себя. В то же время между вами и вашим отражением всегда есть различие. Левое становится правым, хотя на первый взгляд все то же самое. Кино и жизнь соотносятся по такому же принципу. К реальности невозможно подойти слишком близко. Как бы вы ее ни отражали, она все равно будет отражаться по-своему, не так, как вы того хотели. Если я сейчас достану камеру и поставлю ее перед вами, она ограничит вас, ваше поведение сильно изменится, даже вопреки вашему желанию оставаться прежним. В «Зеркале» я хотел показать, что каждый человек вынужден быть собой и кем-то еще. Существует внешняя сторона жизни и внутренняя, личная и публичная. Но в наше время этих сторон становится намного больше, в различных ситуациях один и тот же человек ведет себя совершенно по-разному — не столько по собственной воле, сколько по воле других. Именно общество в большей степени вынуждает притворяться и не быть собой.

Реальность чаще невидима, чем видима. Все живут своей жизнью, своими заботами, проживая каждый день по одному и тому же сценарию, привыкая к нему и переставая его замечать. Кино дает возможность увидеть эту замыленную, рутинную реальность по-новому, другими глазами, с большей чувствительностью, в иной близости и резкости, в большем количестве деталей. Кино вновь делает ее живой. Поэтому оно порой более реально, чем сама действительность.

Евгений Гусятинский. Как вы относитесь к поэтическому иранскому кино?

Джафар Панахи. Это тоже жанр. У него есть своя публика. Я никогда не говорю, что какой-то фильм имеет право на существование, а какой-то — не имеет. Я не люблю такие разговоры.

Евгений Гусятинский. Над чем вы работаете сейчас?

Джафар Панахи. Если все будет нормально, я бы хотел сделать фильм о войне. Не столько о войне как таковой, сколько о ее влиянии на общество.

Евгений Гусятинский. «Офсайд» был номинирован на «Оскар», но потом снят с этой номинации иранскими властями, запретившими фильм. Вы никогда не думали снимать за пределами Ирана или на европейские деньги, с западными продюсерами, как это делает, скажем, Киаростами? Может быть, такое сотрудничество облегчило бы судьбу ваших картин?

Джафар Панахи. Для меня принципиально, чтобы мои фильмы сохраняли иранскую идентичность. Я настаиваю на ней. Многие, прежде всего иранские власти, хотят, чтобы такие, как я, покинули страну. Но этот путь не для меня. Я считаю, что могу принести пользу Ирану.

Р А З Б О Р Ы

Олег Кулик.
«Спортсменка».
2002

ЕЛЕНА ЗАЙЦЕВА

Искусство против всех

Сегодня для текстов о современном искусстве стало характерным использование терминов теории конфликта. Такие слова, как «борьба» или «выживание», прочно вошли в словарь критика. Да и все направление модернизма уже довольно давно называется военным термином «авангард». Просматривая российские критические издания, например подшивку «Художественного журнала», легко заметить, что один из основных терминов теории конфликта — «стратегия», начиная с 90-х годов, встречается в подавляющей части обзоров. Термин предполагает наличие противника, от действий которого во многом зависит успех воюющего или играющего. Против кого же (или с кем) воюет или играет современный художник?

«Эстетическая теория» Теодора Адорно начинается с печальной констатации факта фатальных осложнений отношений между искусством и обществом. Представители левой критики неоднократно указывали на то, что в самом корне понятия «искусство» содержится абсолютная свобода, которая не может не вступать в противоречие с несвободой в обществе. Важнейшие события в искусстве со времен Гаванской биеннале 1984 года и особенно «Документы X», также акцентируют конфликт между свободным искусством и репрессивным характером современной цивилизации. Комиссар и куратор Московской биеннале Иосиф Бакштейн не раз подчеркивал, что его прежде всего интересуют стратегии художников, которые направлены на выживание искусства в эпоху неолиберализма, когда растущая мощь культурной индустрии угрожает искусству полным поглощением. Возникает вопрос: а хотим ли мы согласиться с тем, что стратегия искусства сегодня — это стратегия выживания? Ведь если признать, что современное искусство — это по-прежнему авангард, а революционная стратегия составляет самую суть авангарда, то почему его усилия должны быть направлены всего лишь на выживание?

Во времена, когда писалась «Эстетическая теория», можно было говорить об искусстве как о частной деятельности, внезапно и непредсказуемо получающей общественное признание. Однако в наши дни искусство стало описываться как институциональная система. И здесь, в институциональном строе искусства, можно также усматривать угрозу его свободе. Это хорошо чувствуют художники, перед каждым из которых рано или поздно встает вопрос, какую стратегию выбрать: вписаться в существующую институцию, либо создать собственную структуру функционирования в обществе. Есть еще третий путь — трансгрессия, преступание границ институций. Наиболее радикальные формы такой деятельности превращаются в «одинокую индейскую войну» с большой институцией под названием «современное искусство», которую объявил Александр Бренер в 1998 году.

Так или иначе современный художник находится между Сциллой и Харибдой культурной индустрии и институции искусства, обе из которых, каждая по-своему, угрожают его свободе. Надо напомнить, что философ Джордж Дикки, который и ввел в методологию критики институциональный анализ, говорил о том, что художнику, абсолютно свободному в выборе техник, стилей и даже тех предметов, которые объявляются произведениями искусства, тем не менее приходится учитывать «всю византийскую сложность художественного мира»[1]. Метафора Дикки особенно интересна, если вспомнить, что движущей силой деятельности византийцев была по преимуществу борьба за власть.

Разумеется, институты искусства предоставляют художникам неизмеримо большую свободу, чем предприятия индустрии развлечений; между теми и другими существует глубокое системное различие. Институты культурной индустрии порождены властными отношениями, существующими в данном обществе, и их миссия неотличима от миссии любой другой господствующей в данном обществе системы — поддержание идеологии в тоталитарном обществе либо извлечение сверхприбылей в эпоху господства транснациональных корпораций. Институции искусства порождаются властными отношениями внутри самого искусства[2], а поэтому они решают задачи, вытекающие из собственной логики искусства. И это не имеет ничего общего с герметической доктриной l'art pour l'art — искусство для искусства, — так как традиция авангарда давно уже вывела интересы искусства в самый центр общественной и политической жизни.

Это системное отличие искусства от культурной индустрии дает возможность ответа на вопрос, над которым уже два десятилетия ломают копья отечественные искусствоведы: есть ли в истории искусства место у социалистического реализма? Институциональный анализ социалистического реализма явно указывает на то, что он относится к культурной индустрии XX века, и только в этом контексте можно и нужно рассматривать официальное искусство тоталитарных режимов. Поэтому лукавство — называть даже ранний соц-реализм «советским модернизмом». Если, вслед за Гринбергом, безусловным авторитетом в критической теории XX века, признать за модернизмом обозначение сферы высокого искусства, следует отказаться от использования этого термина применительно к явлению культурной индустрии и социального дизайна.

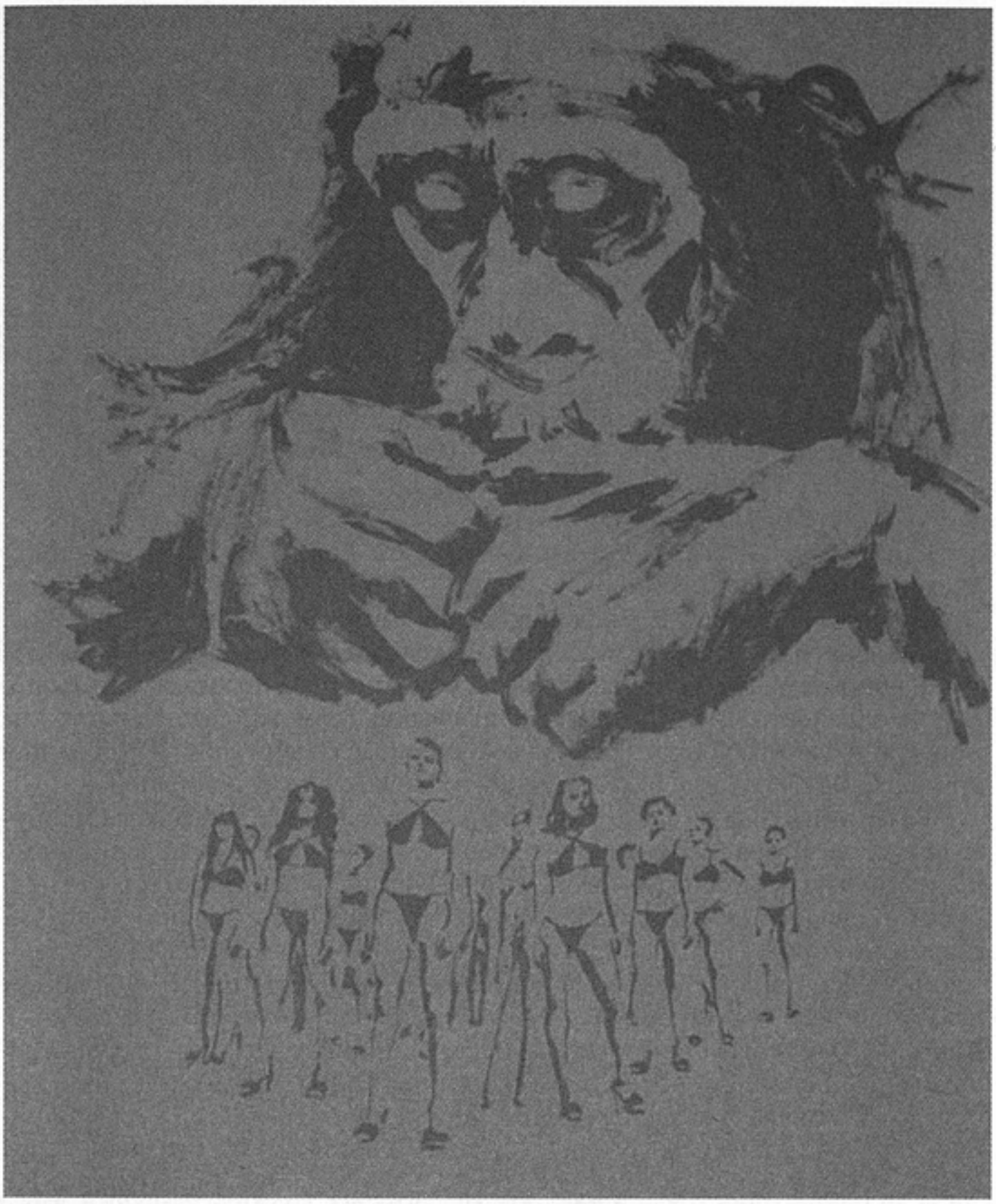
Граница между двумя противоборствующими системами — искусством и культурной индустрией — подвижна. Может показаться, что сегодня искусство сдает свои позиции. Уже оставлена главная из них, святая святых, высшее достижение и практически синоним понятия «изобразительное искусство», — картина. Классическую картину, которая являлась моделью мироздания, «окном в мир», вытеснило искусство кино. Кино более живо, чем неподвижная техника «холст, масло», может передать драму жизни, красоту природы и неумолимость законов бытия. Здесь блестяще и неизмеримо бóльшим арсеналом средств разрешаются проблемы колорита, воздушной среды, композиционной выразительности и передачи движения. Живописи более нечего делать на этом поле. Это нашло отражение в русском языке, очень чувствительном к подобным переносам, в котором словом «картина» нередко пользуются как синонимом слова «фильм».

Что же касается эпохи нулевых, то, говоря о капитуляции институций искусства перед культурной индустрией, можно сказать о том, как изменилась политика крупнейших мировых музеев, которые на уровне своей миссии все более сближаются с индустрией развлечений. На рубеже 1990-х и 2000-х в структуре больших музеев появляются отделы маркетинга, влияющие на выс-

---

[1] Dickie George. Art and Aesthetic. An Institutional Analysis. Cornell University Press. 1974, p.31.

[2] О властных отношениях внутри искусства как системообразующем факторе см.: Bourdieu Pierre. The Intellectual Field. A World Apart. / Theory in Cintemporary Art since 1985. Ed. Zoya Kocur and Simon Leung, p. 11—18.



Дмитрий Гутов. «Обезьяна и девчата». 2003

тавочную политику. Можно вспомнить серии «Юниливер» в галерее «Тейт Модерн», проект, в рамках которого ежегодно одному из художников заказывается инсталляция для Турбинного зала. Чаще всего в результате получаются выставки-аттракционы — они создаются для привлечения зрителей в музей и отлично справляются с этой задачей. Приведу для примера две из них. «Проект погоды» Олафура Элиассона имитировал сияющее солнце и был осуществлен в разгар промозглой лондонской зимы 2003—2004 года. Здесь всегда было много зрителей, приезжавших отдохнуть, позагорать и попить пива. Проект Керстена Хёллера представлял собой горки, по которым посетители скатывались вниз с верхних этажей. Он также привлек огромное количество публики, так что нужно было записываться на катание за недели вперед. И если в защиту инсталляции Элиассона можно сказать, что она формировала подвижные и свободные сообщества из посетителей музея, то есть выполняла одну из актуальных задач современного искусства, то работа Керстина Хёллера, скорее, разобщала зрителей, вынужденных ожидать в очереди, стоя в затылок друг другу, в нетерпеливом ожидании наслаждения кратким моментом физического удовольствия.

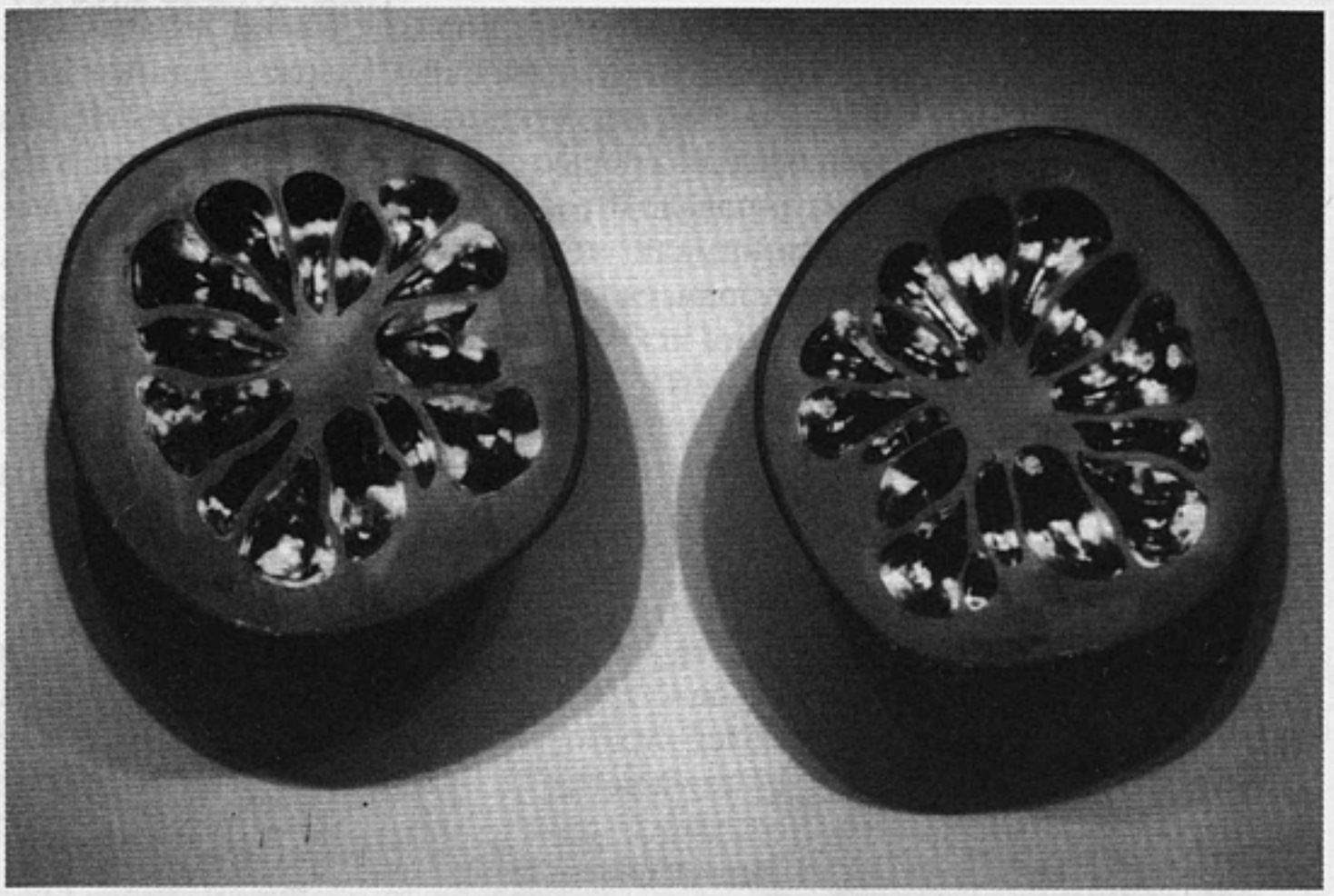
Художники еще в прошлом веке почувствовали опасность, угрожающую свободе и автономии искусства, исходящую от институций, призванных, по сути, эту свободу охранять. «Мы художники лишь постольку, поскольку мы

уже не художники. Мы пришли, чтоб воплотить искусство в жизнь», — возвещали идеологи ситуационистского интернационала. Они верили, что именно такая стратегия может обеспечить сохранение возвышенного в искусстве. Важно заметить, что в эпоху классического модернизма хранителями возвышенного являлись сами институции. В борьбе с собственными институтами искусство вторгается в область, ранее захваченную и отчасти дискредитированную культурной индустрией, а именно — политическую. Это неизбежно, так как, сопротивляясь институциям, художник выходит непосредственно в область общественного, оказываясь абсолютно беззащитным.

О том, что политическая функция неотъемлема от искусства, писали многие — от Вальтера Беньямина и Клемента Гринберга до Джорджо Агамбена, совсем недавно выдвинувшего тезис «искусство есть политика». Тезис прозвучал на семинаре, проходившем в Москве во время Московской биеннале современного искусства, и это не случайно. Именно с российским искусством, имевшим двойной опыт: институционального сопротивления режиму и действия в общественно-политической системе, альтернативной капитализму, западные критики связывают надежды на реализацию политического в искусстве.

Во время научной конференции, приуроченной к Московской биеннале, ее русские участники переформулировали проблему «интеллектуалы и власть», обозначив ее как «воля интеллектуалов к власти». Надо, правда, заметить, что велика опасность упустить наши политические возможности. Несмотря на мощную традицию сопротивления, современные гуманитарии и художники стремятся на практике освоить неолиберальную систему ценностей.

В мае этого года на сайте первого в Москве частного музея современного искусства Игоря Маркина появилось изречение лидера революционного искусства 90-х Анатолия Осмоловского: «Успех получает только тот, кто подписал договор с обществом и стал заботиться о своем месте в системе». Это высказывание прозвучало шокирующе из уст человека, разработавшего стратегию революционного насилия в искусстве и заявлявшего, что «подлинное искусство невозможно без власти». Между двумя этими высказываниями Анатолия Осмоловского находится точка, в которой художник совершил радикальный поворот в собственном творчестве (2004), начав создавать и выставлять коммерческие произведения, вполне вписывающиеся в традиционную капиталистическую товарную систему. Осмоловский отправился под крыло коммерческих галерей сознательно: это был акт институализации собственного творчества. В отличие от другого представителя радикального акционизма 90-х, Олега Кулика, проводившего перформансы в основном на территории и под защитой галерей и музеев, Осмоловский боролся в пространстве города. Такие акции, как «Путешествие Нецезюдик в страну бромбдингнегов» (акция, во время которой в сентябре 1993-го Осмоловский забрался на плечо памятника Маяковскому), слово «х..», выложенное телами художников и критиков на Красной площади (1991), баррикада на Большой Никитской (май 1998-го, с участием других художников) — при безусловном значении для истории отечественного искусства — не имели для рядового зрителя никакой метки, позволявшей безоговорочно отнести их к разряду произведений искусства. По сути, жест Осмоловского, приступившего к изготовлению эстетизированных объектов для галерейного пространства, нельзя рассматривать как капитуляцию революционера перед буржуазной системой ценностей, так как он был направлен на развитие институционального строя искусства в нашей стране. Стратегия трансгрессии границ институций имеет смысл там, где уже существует сильная и развитая демократическая система институций. Поскольку в России процесс ее формирования еще продолжается и на государственном и общественном уровне несравненно бóльшим влиянием пользуются не демократические институты, а доставшаяся в наследство от тоталитарной эпохи академическая система, процесс укрепления границ институций кажется прогрессивным процессом. На Западе, наоборот, прогрессивным жестом является атака институций. Однако не



Анатолий Осмоловский. «Золотой плод Натали Саррот». 2006

увязнем ли мы в строительстве границ институций, если не будем критически относиться к самой их сути — к регулирующему и устанавливающему законы механизму, порожденному все той же репрессивной западной цивилизацией?

Нынешним летом произошли два события, характеризующие довольно высокую степень общественного и институционального признания именно того крыла российского искусства, которое работает с процедурами институциализации и трансгрессией границ институций. На форуме «Документа» были представлены работы Анатолия Осмоловского, Кирилла Преображенского, Дмитрия Гутова и классика русского концептуализма Андрея Монастырского; два последних художника были также представлены на Венецианской биеннале в проекте Роберта Сторра в «Арсенале». Одновременно с этим в Москве в июне—июле впервые весь Центральный Дом художника был отдан под монографию Олега Кулика, представителя радикального акционизма 90-х и художника-менеджера, кураторская деятельность которого влияет на художественный ландшафт Москвы ничуть не менее его художественных работ.

На первый взгляд выставка Кулика в Москве стоит особняком по отношению к таким крупнейшим мировым событиям, как «Документа» и биеннале. Но их объединяет идея легитимизации отечественного искусства в системе мирового искусства.

Характерно, что Олег Кулик начал свой путь в мировое искусство акцией трансгрессии по отношению к одной из самых респектабельных западных институций — Кунстхалле в Цюрихе. При просмотре записи перформанса заметно, что посетители вернисажа отнеслись к незапланированной акции не как к произведению искусства, а как к хулиганской выходке. Самый запоминающийся момент здесь — арест Кулика полицейскими, которые хватают и удерживают его за поводок, как собаку, а не заламывают ему руки, как поступают с арестованными людьми. Полицейские, однако, были в нерешительности, не зная, как поступить с человеком, изображающим собаку: да, он нарушает порядок, но все же — художник.

Каким образом полицейские смогли, хоть и смутно, отличить художественную акцию от хулиганской выходки и почему этого не сделала образованная публика? Несмотря на полное непонимание и неприятие акции со стороны как публики, так и кураторов музея, все-таки чрезвычайно важен был выбор художником музея как места проведения перформанса. Состоявшись на территории культурной институции, перформанс утвердился как явление

искусства, но при этом нарушил заведенный порядок в этой институции. Так что перформанс Кулика можно считать идеальным художественным жестом, направленным на трансгрессию институционального статуса искусства на Западе. То, что Кулик приковал себя цепью-поводком к дверям музея, а не, к примеру, магазина, сигнализировало стражам порядка, что перед ними — художественная акция. Они понимали, что акция — вне их компетенции, потому что происходит на территории, свободной от общественных и государственных законов. Для различения искусства и неискусства они, сами того не зная, опирались на теорию Джорджа Дикки о том, что единственным критерием признания статуса произведения искусства является институциональный. Но для образованной публики, которая уже по праву считает себя частью институции, казалось важным охранять принадлежащую им территорию от вторжений и изменений. Поэтому они отказались принять жест Кулика как художественный.

Однако внутри своей страны Кулик создавал вполне музейные работы (многие из которых уже нашли свое место в коллекциях музеев, в частности Третьяковской галереи) и занимался кураторской деятельностью, внося свой вклад в формирование институционального строя современного искусства на родине.

В искусстве России вот уже два десятилетия держится уникальная ситуация параллельного существования двух систем искусства различных формаций. Академическая система пользуется несравненно бóльшим влиянием как на государственном, так и на общественном уровне внутри страны, тогда как система современного искусства более уважаема в интеллектуальной сфере и в глазах международного сообщества. Поэтому стратегии, направленные на утверждение места современного искусства в российском обществе, играют по-прежнему важную роль. Но чем более совершенной становится институция современного искусства в России, тем бóльшую актуальность приобретают стратегии ее трансгрессии.

В июне прошлого года в галерее «Франция» состоялась акция поэта Кирилла Медведева, продемонстрировавшая весьма рискованное балансирование на грани художественного события и политического выступления. Выбор «Франции» для акции сам по себе тоже характерен: это институция, свободная от институций[3]. Поэт провел в галерее вечер в поддержку рабочих ярославского завода «Холодмаш», боровшихся за свои права против администрации предприятия, задолжавшей рабочим зарплату и банкротившей завод. Во время вечера проводился сбор денег в пользу рабочих. «Меня интересует акция как возможность внеинституционального действия, шире — связь между творческой независимостью художника и его политической ангажированностью»[4], — объяснил Медведев формат своей акции, в которой отчетливо видится влияние деятельности Осмоловского в 90-е годы. Здесь важно не столько содержание акции, вполне вписывающейся в международный дискурс социального и политического искусства, сколько то, что стратегия молодого революционера далека от стратегии выживания. Напротив, художник вообще не подвергает сомнению устойчивость института в обществе, и его акция направлена на то, чтобы использовать ресурсы этого института в борьбе за интересы обездоленных членов общества. И в этом видится одна из перспектив укрепления общественного статуса свободного искусства, которое абсолютную свободу, изначально присущую институту искусства, пытается перенести в пространство общества, тем самым осуществляя мечту Герберта Маркузе о построении нерепрессивной цивилизации, находящейся в гармонии с Эросом.

---

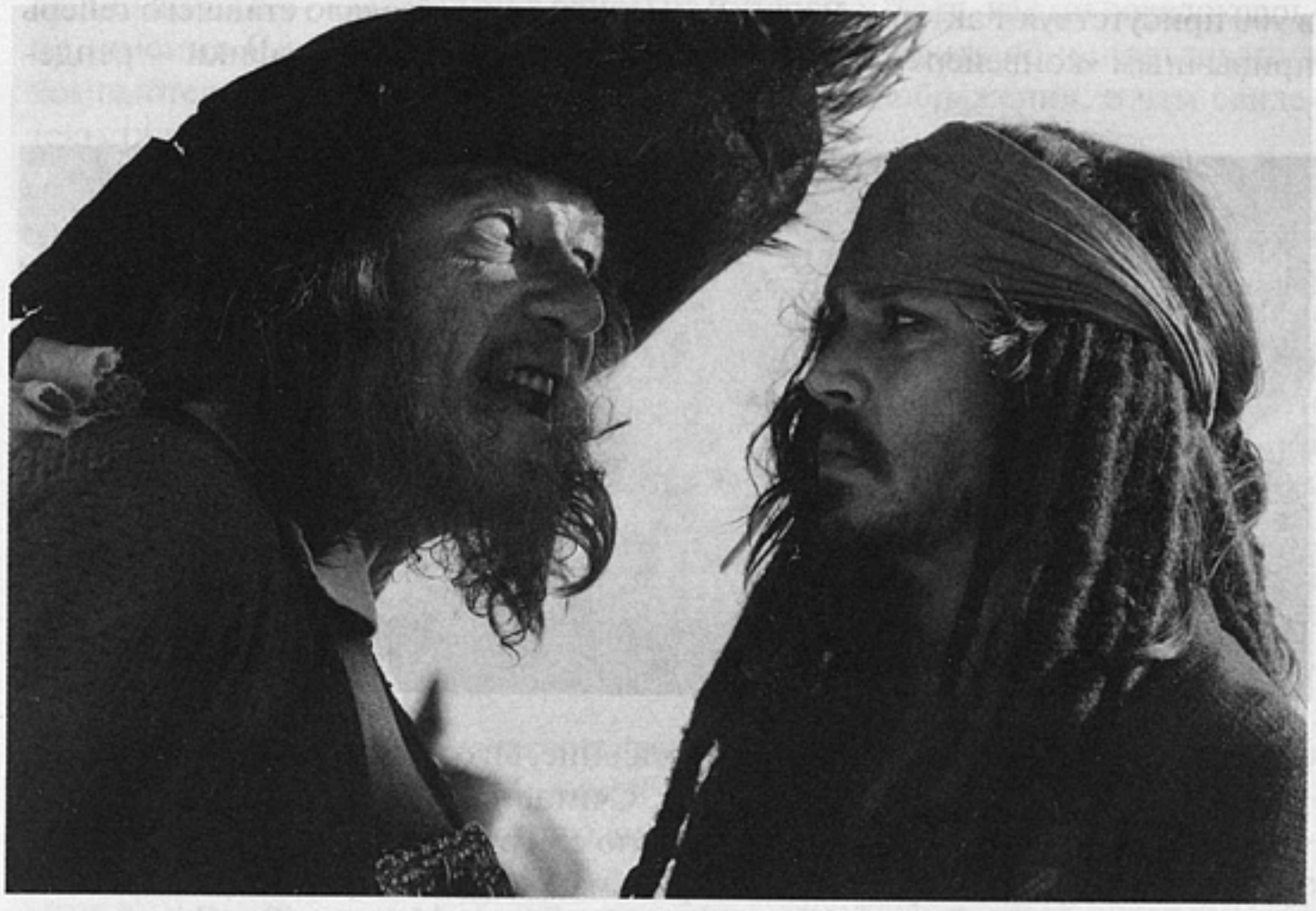
[3] Галерея «Франция» является одновременно институцией и художественным проектом группы художников, посещавших Школу современного искусства Авдея Тер-Оганьяна и семинары Анатолия Осмоловского.

[4] М е д в е д е в Кирилл. Допрос хорошего человека в себе. Разговор с Сергеем Огурцовым для газеты «Что делать?». — «Вперед», 29 августа 2006 года.

МАРИЯ ТЕРАКОПЯН

Назад в будущее

КОМПЬЮТЕРНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В КИНО



«Пираты Карибского моря. На краю света», режиссер Гор Вербински

Если бы Генри Форд был жив, он, наверное, изумился бы, почему никто до сих пор не придумал ничего лучшего, чем двигатель внутреннего сгорания. Подобные мысли могут прийти в голову человеку, заглянувшему на съемочную площадку. Десятки, а то и сотни специалистов налаживают свет, накладывают грим, расставляют декорации почти так же, как и сто лет назад. Как и на заре кинематографа, пленка заправляется в камеру, потом подвергается проявке, с нее печатается множество копий, которые рассылаются в кинотеатры.

Такой метод работы озадачивает, к примеру, Джорджа Лукаса. «Вы что, все еще пользуетесь пишущей машинкой? — спрашивает он у критика журнала «Тайм». — Если вам нужно навести какие-то справки, вы по-прежнему идете в библиотеку и роетесь в книгах? Ваши статьи набирают в типографии литерами? Нет. В вашем бизнесе используются достижения новых технологий. Так почему же я не могу использовать их в своем бизнесе?»

А ведь история использования компьютерных технологий в кино насчитывает уже более тридцати лет. Что не так уж мало, если учесть возраст самого кинематографа. Опыты по использованию компьютерных изображений начались в 70-е годы. Первым фильмом, авторы которого применили цифровую обработку изображения, стал «Мир дальнего Запада» (1973). Речь шла о плоской двухмерной цифровой картинке, изображавшей инфракрасное поле зрения робота. В 1977 году работа над первой серией «Звездных войн» Лукаса велась еще практически полностью традиционными методами, и все же в этом фильме мелькнула и объемная трехмерная графика. Для тренировки пилотов-повстанцев была создана каркасная модель, имитировавшая туннель на огромной космической станции. Было здесь и еще одно компьютерное изображение — сама станция «Звезда Смерти», которая появлялась из-за планеты, но имела еще весьма неестественные цвета.

Фильмом, с которым многие ассоциируют приход компьютерной графики в Голливуд, считается «Трон» (1982). Главного героя этой анимационной истории — создателя видеоигр — насильственно оцифровали и перенесли внутрь компьютера, где всем заправляла тираническая Главная Программа. (Невольно вспоминается сюжет намного более поздней «Матрицы».) По существу «Трон» представляет собой любопытный опыт анимации, созданной на основе игры реальных актеров. Кинокадры специально обрабатывались в технике компьютерной анимации. Из 1100 планов со спецэффектами в 900 присутствуют актеры. В то время еще не существовало ставшего теперь привычным «конвейера» по производству компьютерной графики — рендеринга (моделирование, анимация, освещение, визуализация). Все это приходилось изобретать в процессе работы. Считается, что и рождение термина «CGI» (Computer Graphics Image) связано с «Троном»: этот термин был введен в обиход одним из рецензентов фильма.

«Звездные войны», режиссер Джордж Лукас

Дальнейшую судьбу CGI в кино можно проследить буквально «по шагам»: первый полностью компьютерный короткометражный мультфильм «Приключения Андре и Уолли Б.» (1984), первый фотореалистический компьютерный персонаж — оживающий рыцарь из разноцветного стекла, который выпрыгивал из витража в «Молодом Шерлоке Холмсе» (1985), первый реалистический полнометражный компьютерный фильм «Финальная фантазия» (2001) и т.д.

Проникновение цифровых технологий в кинематограф наиболее интенсивно началось с этапа обработки изображения, этапа, которого, по сути, в игровом кино доцифровой эпохи практически и не существовало. Встречались, конечно, отдельные примеры, но это были скорее исключения, вроде знаменитого выкрашенного в красный цвет флага у Эйзенштейна в «Броненосце «Потемкин». Сейчас же стало чуть ли не правилом хорошего тона подвергать изображение всякого рода манипуляциям. Цифровые камеры, в свою очередь, лишь сравнительно недавно стали отвоевывать себе позиции на съемочной площадке. Такая аппаратура обладает множеством преимуществ, она значительно компактнее, менее требовательна к освещению, удобна в использовании. Но при этом до недавнего времени она все же не могла обеспечить необходимое для кино качество съемки. Лишь в последние годы появились камеры соответствующего уровня. Одну из них предложила компания Sony. Первым в полнометражном кино с ее возможностями ознакомился французский режиссер Питоф. По ходу работы над фильмом «Видок» он пробовал использовать Camcorder HDW-F900 24p при слабом освещении, в дыму, для создания того или иного настроения. Следующим стал Джордж Лукас. Удаленную Галактику в картине «Звездные войны: Эпизод 2», где обитали кошмарные чудовища и происходили эпические сражения, выстроили на Fox Studios в Сиднее. Несмотря на то что в день сменялось до тридцати шести разных декораций, а работать приходилось и в дождь, и в жару, как в пустыне, камера 24p не создавала никаких

сложностей. На этой же камере остановил свой выбор и Александр Сокуров в фильме «Русский ковчег», где стояла задача снять 90 минут экранного действия одним планом.

Стивен Спилберг придерживается прямо противоположной точки зрения. «Я испытываю слишком сильную ностальгию по прежнему кино и просто не могу снимать цифровой камерой. Наверное, я последний в Голливуде, кто монтирует фильмы по старинке, на пленке. Все великие в истории кино картины складывались за монтажным столом, на пленке, и я цепляюсь за этот уходящий процесс», — сказал он в одном из интервью. Хотя, как ни парадоксально, именно Спилберг идет в авангарде, если говорить об использовании компьютерных технологий на этапе обработки изображения, о чем свидетельствует хотя бы его «Парк Юрского периода».

С еще большим трудом цифровые технологии прокладывают себе путь в прокате, хотя и здесь они предлагают немало преимуществ.

И все же наиболее ощутимое влияние цифровые технологии оказывают именно в виде CGI, то есть на этапе обработки изображения. Представить себе сегодняшний блокбастер без компьютерных эффектов практически невозможно. Взять хотя бы недавних «Пиратов Карибского моря», в особенности две последние ленты. Они просто изобилуют демонстрацией достижений CGI. В «Пиратах» действительно применен почти весь арсенал компьютерных трюков: совмещение в пространстве предметов из разных мест (пейзаж из одного района, корабль из другого, небо из третьего), моделирование «живых» актеров, использование компьютерной анимации вместо привлечения дублеров, «создание» явлений природы, анимация больших групп объектов и т.п.

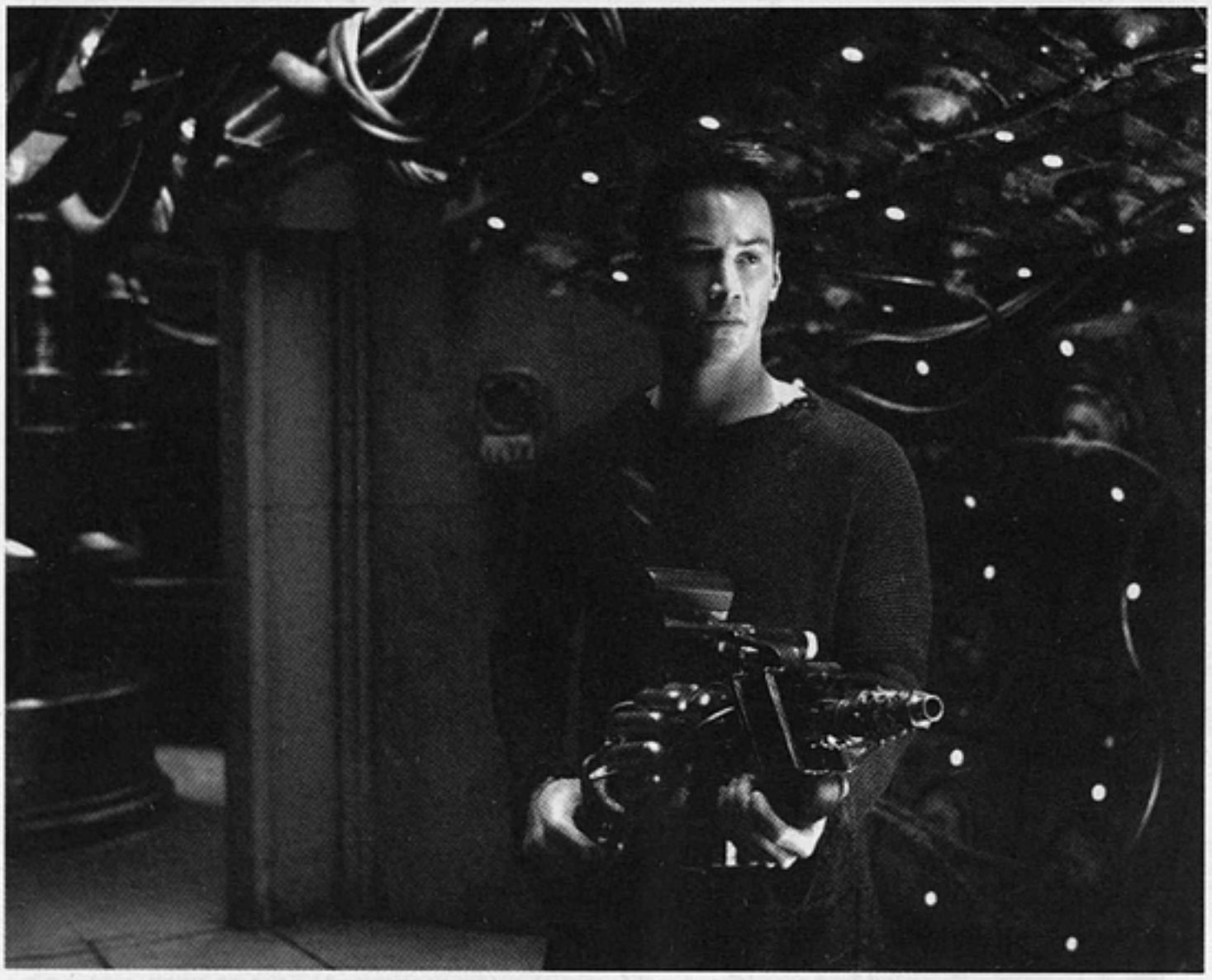
Всего в третьем фильме насчитывается 2000 планов со спецэффектами, из которых 752 выполнено ILM, одной из ведущих студий в области компьютерных эффектов. Остальные план-эпизоды созданы специалистами нескольких студий — CIS Hollywood, Digital Domain, The Orphanage, Asylum VFX, Evil Eye Pictures, Method Studios и Luma Pictures. В команде ILM, которой руководил Джон Нолл, работали (менее трех месяцев) около двухсот профессионалов.

Объем подготовленного ими материала составил 103 терабайта информации. Для сравнения вспомним, что, по оценке специалистов, чтобы вместить весь материал, имеющийся в Библиотеке Конгресса — а это двадцать миллионов томов, — потребуется 20 терабайтов. А для того чтобы превратить все эти терабайты в зрительные образы, вычислительная техника ежедневно нарабатывала 100 тысяч процессорных часов.

Кульминация фильма — двадцатиминутный эпизод с гигантским водоворотом. «Летучий Голландец» под командованием Дейви Джонса и «Черная Жемчужина» Джека Воробья плывут навстречу друг другу. Пытаясь удержаться на краю вращающейся воронки в полмили шириной, противники открывают огонь. Но сила стихии слишком велика, и суда начинают погружаться в воду, вращаясь все быстрее и быстрее.

Первоначально воронку собирались создать, наложив текстуру океанической воды на сосуд конической формы. Именно таков обычный порядок действий, когда требуется изобразить поверхность моря. Но уже через несколько минут после начала первого же тестового просмотра стало ясно, что такой «водоворот» выглядит неестественно, как-то слишком уж примитивно. Пришлось прибегнуть к намного более сложной системе имитации жидкостей, в которой степень правдоподобия напрямую зависит от имеющихся в распоряжении вычислительных ресурсов. Чем больше информации об отдельных «капельках» можно обработать (их размер, положение в пространстве, яркость и т.п.), тем достовернее результат. В 2006 году при съемках «Посейдона» вычисления приходилось разделять между несколькими одновременно работающими процессорами. Теперь же, несмотря на огромный рост производительности техники, задачи настолько усложнились, что потребовалась вычислительная мощь сорока процессоров.

Но на этом «рисование» водоворота не завершилось. Предстояло еще добавить брызги, туман над водой, дымку в воздухе. К счастью, в двухстах пятидесяти из трехсот кадров основное действие происходило на палубе, а воронка лишь немного виднелась на заднем плане, что давало возможность обойтись без подробной проработки всех деталей.



«Матрица», режиссеры Энди Вачовски, Ларри Вачовски

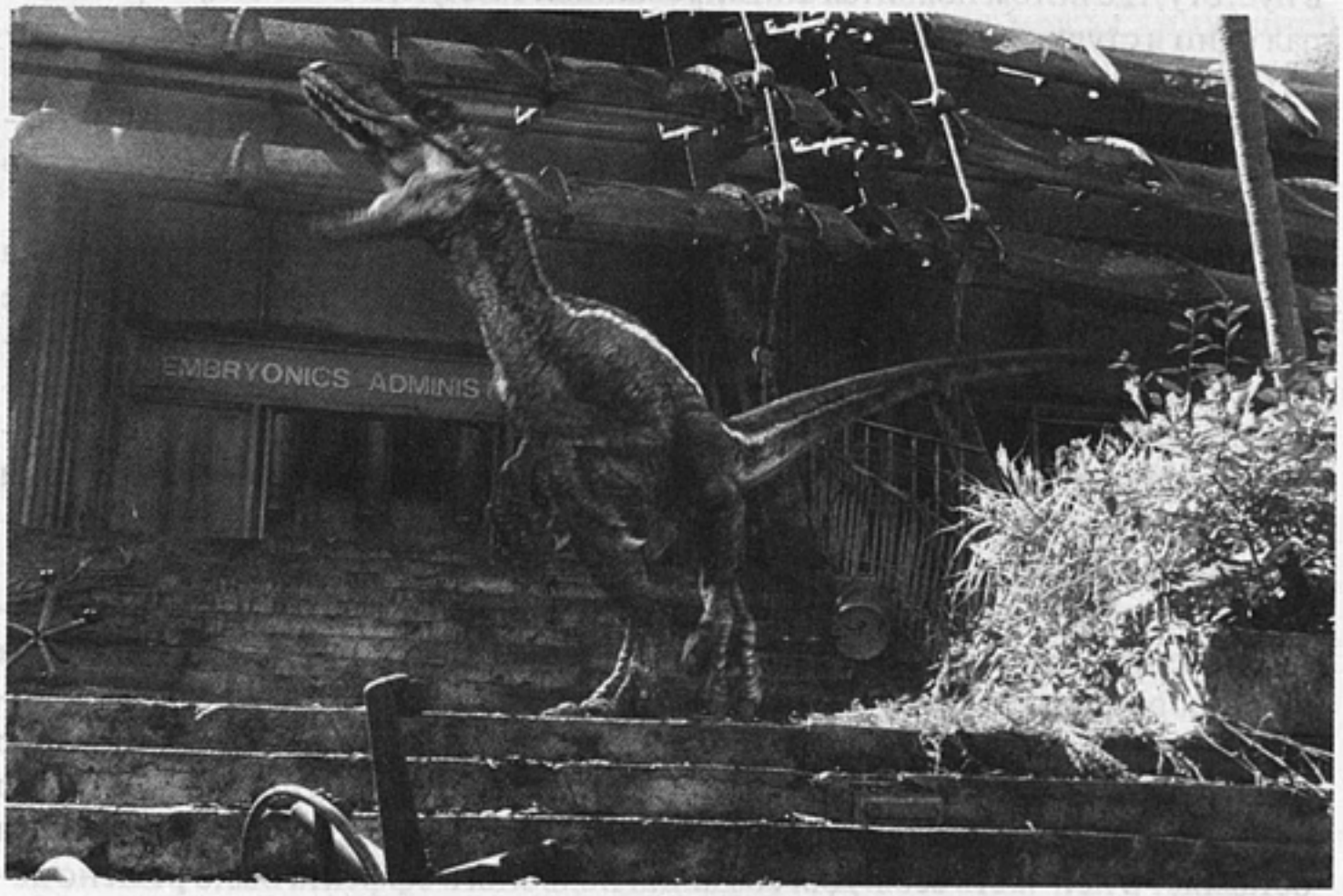
В довершение всего, по замыслу режиссера, попавшие в водоворот корабли должны были двигаться с разной скоростью, тогда как в действительности движение внутри подобного природного феномена происходит равномерно по всей поверхности. Но для CGI нарушение законов физики — дело привычное. Выход был найден: одну и ту же имитацию движения внутри водоворота провели дважды с разной скоростью, а потом совместили оба фрагмента.

Вообще, предоставляемая CGI возможность обходить законы физики бесценна для кино. Взять хотя бы пример из «Матрицы». В сцене погони на автостраде стало возможным столкнуть два движущихся с огромной скоростью транспортных средства и заставить их испытать разрушительную силу сюрреалистической инерции. Невероятные события можно снимать в невероятных ракурсах. Основы же этого метода были заложены в первой «Матрице», когда в сцене крушения вертолета по фасаду высотного здания, будто по водной глади, пробегали волны. В алгоритмическом мире «Матрицы» такие отступления от законов физики представляются вполне допустимыми. В последующих сериях они стали еще заметнее. «Намного интереснее разрушать что-нибудь в кино таким образом, как это невозможно сделать в реальной жизни, чем просто показывать, как устроить хаос при помощи ингредиентов, которые легко приобрести в местном супермаркете», — говорил Джон Гаэта, отвечавший в этих фильмах за создание основной части компьютерных эффектов.

Не менее впечатляющих эффектов можно добиться и манипулируя временем. Так называемое «время пули», появившееся в «Матрице», получило широкое распространение, проложив себе дорогу даже в последние работы Такэси Китано.

Выглядит это примерно так: два человека стоят на крыше. Один их них, одетый в черный пиджак, с черным галстуком, пристально смотрит на другого сквозь черные очки. И вдруг выпускает в него несколько пуль. А дальше время замедляется, пока пули летят по направлению к жертве. Ракурс меняется, в то время как человек прогибается назад, уклоняясь от пуль. Смертоносный свинец проносится мимо уже с нормальной скоростью. Человек выпрямляется и продолжает сражение. Чтобы осуществить подобный показ кинематографического действия в стиле японского анимэ, потребовалось осуществить замедленную съемку камерой, движущейся с постоянной скоростью. Чтобы достичь, казалось бы, невозможного, команда разработчиков спецэффектов расположила 120 фотокамер «Никон» вдоль траектории, рассчитанной на компьютере. Камеры последовательно делали фотографии действия, потом снимки сканировались. Компьютер генерировал и дополнил недостающие моменты между кадрами, и уже после этого сцена была соединена с цифровым фоном.

Но вернемся к «Пиратам». На протяжении всего эпизода с водоворотом цифровые и реальные персонажи взаимодействуют друг с другом. Съемки эпизода проходили в ангаре в Палмдейле, штат Калифорния. Актеры играли на палубе полноразмерных макетов «Голландца» и «Жемчужины». Вокруг этой огромной декорации разместился «синий экран» высотой 65 футов и площадью 650 тысяч квадратных футов, позволявший вести съемку с поворотом на 270 градусов. Задачей ILM было «извлечь» актеров и палубы из отснятого материала. Использование технологии «захват движения» позволило превратить игру актеров и каскадеров в обширные данные для цифровой анимации команды «Голландца». Затем актеров и палубы «трансплантировали» на цифровые корабли с цифровыми парусами и оснасткой, наводнили корабли цифровыми матросами и пустили вращаться в водовороте.



«Парк Юрского периода», режиссер Стивен Спилберг

Как известно, компьютерные технологии позволяют создавать фотореалистических героев «с нуля». Таким персонажем в «Пиратах» стал Дейви Джонс. Если при работе над второй серией основной задачей было гладко и незаметно ввести в действие Дейви Джонса, для чего требовалось написать и отладить соответствующее программное обеспечение, то теперь все необходимое уже имелось в распоряжении ILM и можно было заниматься более творческими задачами. В последней ленте Джонс сражается на мечах, впада-

ет в ярость, даже проливает слезу. Как и прежде, 95 процентов времени симуляции уходило на «оживление» щупалец персонажа. К счастью, эта часть работы была уже настолько отлажена, что на сей раз в соответствии с указаниями режиссера Гора Вербински их можно было заставлять «играть».

Самым сложным оказался внешне совсем неприметный кадр, в котором Дейви Джонс проливает слезинку. Ведь нужно было собрать капельку жидкости в складках кожи капитана, а потом, когда он моргнет, сделать так, чтобы она скатилась по щеке. Приходилось учитывать и поверхностное натяжение жидкости, и сложность движения капли, скатывающейся по неровной поверхности кожи, и оставляемый ею влажный след.

Появившиеся у персонажа эмоции, переживания сразу же сделали его более интересным, нежели стандартное примитивное чудище. Дейви Джонс — это всегда цифровой персонаж, и создавался он методом так называемого «захвата движения».

Наиболее яркий пример использования «захвата движения» в кино — это Голлум из трилогии «Властелин колец». У этого человекоподобного существа есть своя психология, внутренний конфликт, если угодно, драма. Авторы поставили перед собой задачу сделать Голлума возможно более правдоподобным цифровым персонажем, способным взаимодействовать с партнерами. Это результат удивительного синтеза актерской игры и цифровых технологий. Каждое движение, каждое выражение лица создавалось актером, а затем средствами компьютерной обработки преобразовывалось в нечто совершенно нечеловеческое. Это классический случай, когда в одном персонаже уживаются экранный герой и злодей. При помощи одного лишь грима или одних только компьютерных технологий не удалось бы воссоздать всю сложную гамму передаваемых актером эмоций.

Каждая сцена снималась как минимум трижды: с Энди Сёркисом, одетым в белый обтягивающий костюм, с участием остальных актеров; второй раз Сёркис говорил за кадром, а партнеры на съемочной площадке обращались в пустоту, где потом появится анимированный Голлум; и наконец, Сёркис играл один в студии в специальном костюме, посредством которого все его движения оцифровывались. Именно этот процесс регистрации движений актера известен как «захват движения», или motion capture. Глядя на Голлума, забываешь, что это цифровой персонаж, ведь Сёркис предоставил столько дополнительной эмоциональной и психологической информации.

Уже разработано немало вариаций технологии «захват движения». Одна из них, так называемая performance capture, широко применялась в ленте «Полярный экспресс» (2004). Это первый CGI-фильм, где «захват движения» использовался для всех действующих лиц, благодаря чему анимированные персонажи получились на удивление «живыми», вплоть до того, что порой возникало ощущение, что на экране не цифровой персонаж, а все-таки вполне реальный мальчишка. Помимо движений тела в данном случае фиксировалась также и мимика.

В «Пиратах» есть еще один любопытный пример использования «захвата движения». Это некий гибрид Джонни Деппа с существом по имени Вивем из второго фильма. Вивем — старый пират, который настолько сросся с кораблем, что стал его неотъемлемой частью. Джек Воробей воображает, что и сам становится частью команды «Летучего Голландца». Он худеет, его тело покрывается ракушками, врастает в корабль. Отделяясь от стены каюты, он оставляет в ней часть себя. Для создания подобного эффекта было решено дополнить данные, полученные в результате motion capture, и дорисовать лицо вручную, чтобы экранный персонаж был неотличим от реального Джонни Деппа. Иными словами, здесь речь идет об идеальном дублере, как две капли воды похожем на актера и при этом способном выполнить любые трюки, даже вынуть мозг из собственной головы.

Это наиболее явные, очевидные проявления цифровой обработки изображений. Не меньшее значение имеет и незаметное, неброское применение CGI, как, например, в таком «некомпьютерном» фильме, как мюзикл «Бри-

олин» Адама Шенкмана, где компьютерные технологии потребовались для того, чтобы привести городской пейзаж современного Балтимора в соответствие с 60-ми годами прошлого века. Не случайно специалисты по компьютерным эффектам, отвечающие за выполнение «черной работы» по исправлению всевозможных недочетов, высоко ценятся создателями фильмов. Так, за то, чтобы убрать очертания нижнего белья, явственно проступавшие под костюмом Марлона Брандо в «Острове доктора Моро», продюсеры не поскупились заплатить студии ILM 50 тысяч долларов.

Если рассматривать каждый случай использования CGI в кино изолированно, то становится очевидным, что за редким исключением аналогичного результата можно было бы добиться и традиционными средствами. Ведь первые примеры морфинга, или преобразования одного предмета либо существа в нечто другое, встречаются еще у Мельеса, аналоги фракталов — в «Космической Одиссее», когда зритель наблюдает захватывающие дух абстрактные геометрические изображения в эпизоде полета сквозь время, различные манипуляции с цветом и атмосферой — у Куросавы в картине «Я видел такие сны». Использование CGI существенно облегчает решение подобных задач, а число полученных таким образом кадров настолько велико, что встает вопрос уже о цифровом фильме.

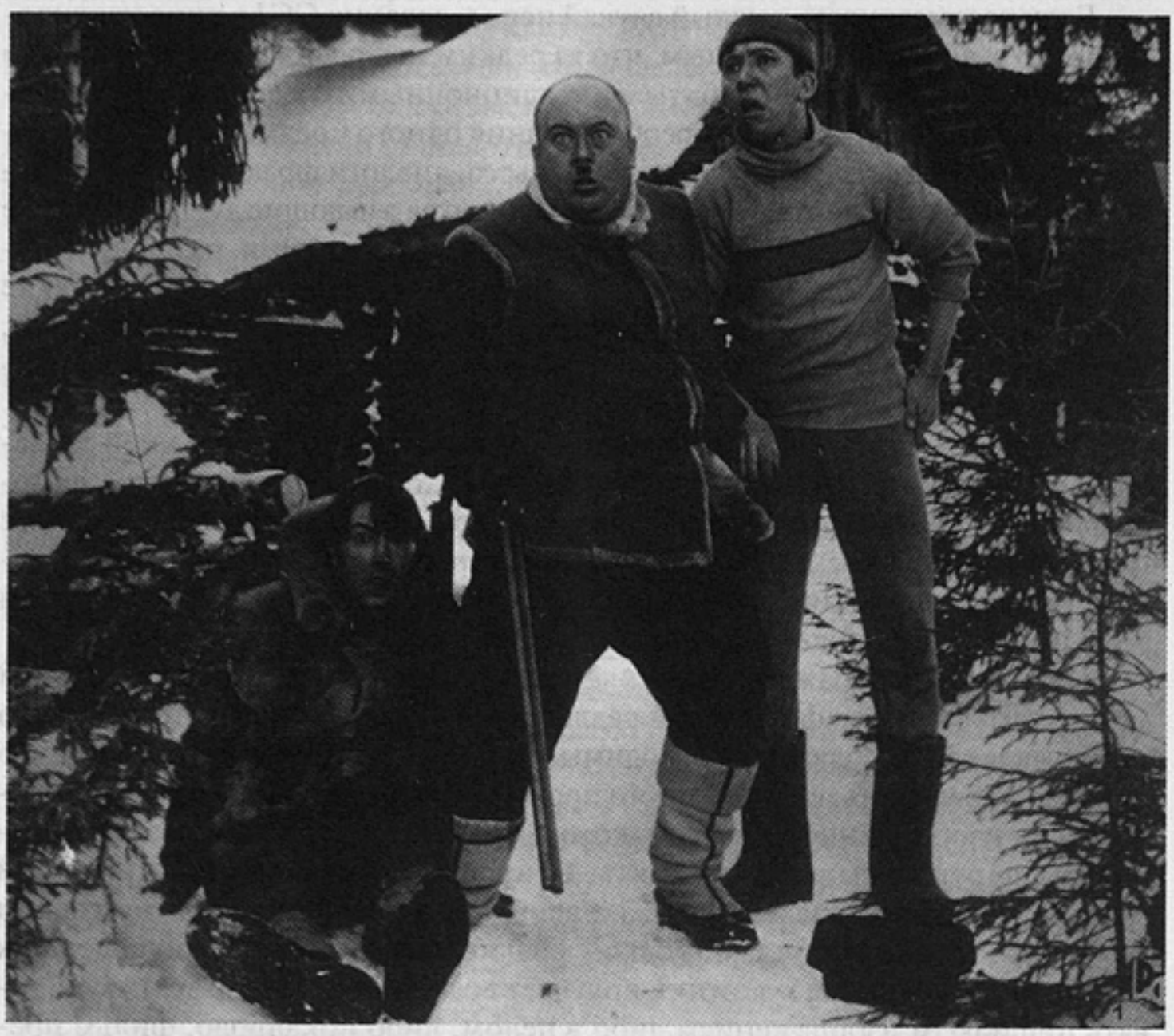
Цифровая обработка и компьютерное создание изображений иной раз заставляют усомниться в таких базовых для кинематографа понятиях, как фотографический реализм, индексная природа кино. Не исключено, что уточнения требует само определение фильма, который перестал сниматься на пленке, демонстрироваться в кинозале, не является более фиксацией предкамерной реальности или вообще какой бы то ни было реальности.

Цифровое изображение изменяет наше ощущение необходимой связи между камерой и внефильмовой реальностью. Присутствие того и другого уже не является абсолютно необходимым. Теперь «сфотографировать» то, что невозможно увидеть, стало намного проще. Компьютерные технологии преобразуют изображение в пиксели, которые можно с легкостью трансформировать, перерабатывать, изменять. Стирается линия между анимацией (которая создает образы там, где их вообще прежде не было) и монтажом (который занимается перестановкой фрагментов событий, произошедших перед камерой). Когда художник получает возможность легко манипулировать цифровым изображением либо в целом, либо покадрово, фильм превращается в серию рисунков. Возможность вручную рисовать на оцифрованных снимках — это весьма серьезное изменение в статусе кино, парадоксальным образом возвращающее «искусство движущихся изображений» к его истокам.

КСЕНИЯ ФОКИНА

Больше, чем обещание

БРЕНД В КИНЕМАТОГРАФЕ



«Самогонщики», режиссер Леонид Гайдай

Отечественный кинематограф живет и видоизменяется вместе с обществом, чутко улавливая и используя новые тенденции общественной жизни, вбирая в себя опыт прошлого и подстраиваясь под различные субкультуры. Далеко не случайно обиходный язык кинематографистов-профессионалов обогатился сегодня массой заимствованных слов и выражений: *менеджмент, маркетинг, фандрейзинг, бренд, паблисити, медийность, продвижение на рынке, коммуникативные технологии, информационное пространство* и т.п. На смену эпитету «талантливый» применительно к ярким ролям или актерам пришли бренды. Таковы особенности времени. На территорию искусства вторглась реклама и растворилась в нем, радикально нарушив установившиеся годами и, казалось бы, на века, культурные традиции. Смешались «настоящее» и «показное», искусство и повседневная жизнь.

Пространство сцены, теле- и киноэкрана превратилось в пространство рекламное: здесь зрителю демонстрируют новые упаковки сока, модные мобильные телефоны, расхваливают последние марки машин... Удобно, массово, взаимовыгодно. Главное, поддерживать правильный баланс между рекламой и искусством. Задача не из легких, но приходится справляться.

Сериалы стали идеальным пространством для рождения народных звезд. Кому интересно знать, что Нелли Уварова — актриса Российского академического молодежного театра? Она в первую очередь Катя Пушкарева, героиня популярнейшей «мыльной оперы» «Не родись красивой». Людмила Артемьева, Мария Порошина, всенародные герои «Ментов», с одной стороны, при-

обретают широкую популярность, а с другой — теряют в массовом восприятии собственную актерскую индивидуальность и в дальнейших ролях несут на себе отметины сыгранных персонажей. А в результате, например, Анастасия Мельникова в «Идиоте» В.Бортко в роли Александры Епанчиной с трудом воспринимается без милицейской формы и пистолета.

Тут действуют технологии брендинга — науки о создании известных торговых марок. Как показывает практика, брендинг и на кинорынке функционирует достаточно успешно. Сделать из товара бренд и продвинуть его — дело профессиональной чести игрока на рынке. Когда речь идет о кинобрендах, ситуация несколько меняется: в этой области бренды не создаются, а рождаются и становятся таковыми в процессе кинопроката. В отличие от рынка классических товаров, где один бренд стремится вытеснить другой, в пространстве кинематографа это невозможно и не является целью при продвижении фильма, кинорежиссера, оператора или актера. Иначе говоря, человек может регулярно ходить в один и тот же магазин, пить соки одной марки, мыть волосы одним и тем же шампунем, но его потребности культурного, эстетического, художественного порядка чрезвычайно разнообразны, а следовательно, нуждаются в различном «удовлетворении». Как бы ни любил человек фильмы какого-либо кинорежиссера, страны, эпохи, он не может (и вряд ли захочет) всю жизнь смотреть один и тот же фильм или фильмы только одного мастера.

Именно потому, что человеку свойственно влюбляться в создателей и очаровываться произведениями искусства, здесь то и дело возникают «фильмы-бренды», «режиссеры-бренды», «актеры-бренды» и т.п. И крайне любопытно проследить и понять их бытование в культурной среде кинематографа, где они имеют обыкновение сотрудничать, дружить, воевать — одним словом, взаимодействовать.

В самых общих чертах бренд представляет собой известную торговую марку, которая имеет имя (название), логотип (визуальное изображение) и конкретные атрибутивные характеристики (свойства, качества, применение «брендовых» продуктов). Способ представления бренда на рынке называется его позиционированием.

В зависимости от сферы применения, ценовой категории и функциональных преимуществ продукта формируется определенная, достаточно широкая группа его потребителей, именуемая целевой аудиторией бренда. Для взаимодействия бренда и его целевой аудитории, для его продвижения на рынке принято использовать разного рода символы — специальным образом организованные аудиовизуальные элементы, предназначенные исключительно для идентификации продуктов определенного бренда в ряду однородных продуктов. В качестве «продвиженческих» элементов широко используются легенды (красивые истории о зарождении и развитии бренда), которые ложатся в основу рекламно-информационной деятельности. Легко воспринимаемая индивидуальность — совокупность отличительных особенностей бренда — важнейшая из ха-

«Семнадцать мгновений весны», режиссер Татьяна Лиознова

«Ирония судьбы, или С легким паром», режиссер Эльдар Рязанов

рактеристик бренда, которая подкрепляется обещанием решения потребительских проблем и подчеркиванием преимуществ по сравнению с конкурентами. Эти свойства бренда обеспечивают его идентичность — едва ли не абсолютное совпадение имиджа (то, каким «изображают», «представляют», «продвигают» бренд его создатели) и образа (то, как воспринимают бренд представители целевой аудитории).

В кинематографической сфере характеристики бренда претерпевают определенные изменения. Например, для создания образа марки, рождения бренда на кинорынке не требуется каких-либо легенд, сочинительских усилий, создания символа и т.д. Здесь работает (и срабатывает) не *механизм* создания бренда, а *представление*, умение увидеть символ, различить его и преподнести, а также найти или даже вычленить средства для его представления. Иначе говоря, сколько бы продюсеры ни бились, сочиняя любопытные истории о никому не известных актерах, занятых в фильме, эти истории просто потеряются в насыщенном информационном пространстве. А между тем достаточно было поставить одно только имя Жерара Депардье на афише фильма «Париж, я люблю тебя», чтобы привлечь огромное количество зрителей. Таким образом, легенды и символы кинобренда не являются результатом намеренных действий: опыт показал, что это не эффективный способ продвижения, а лишь сопутствующие элементы фильма-бренда, кинорежиссера-бренда, артиста-бренда, причем реально существующие, а отнюдь не сочиненные для данного случая.

Вообще те или иные интересные факты всегда присутствуют в качестве средств продвижения, возбуждения интереса потребителя к рекламируемому продукту, но при этом сам продукт не является предметом большого интереса. Достаточно того, что в итоге он будет востребован. Легенда и символ здесь создаются целенаправленно, чтобы обеспечить продажу: кристально голубая вода и горные девственные пейзажи в рекламном ролике побуждают одного человека купить воду определенной марки, другой предпочтет другую воду, чтобы «приобщиться» к веселой компании симпатичных людей; одни думают о здоровье, другие — о приятном времяпрепровождении. При этом главным мотивом покупки является скрытый смысл рекламного сообщения, истории, придуманной и рассказанной специалистами по продвижению продукта.

Что же касается кинематографа, то здесь интерес фокусируется как раз на самом продукте, то есть фильме как произведении киноискусства. Соответ-

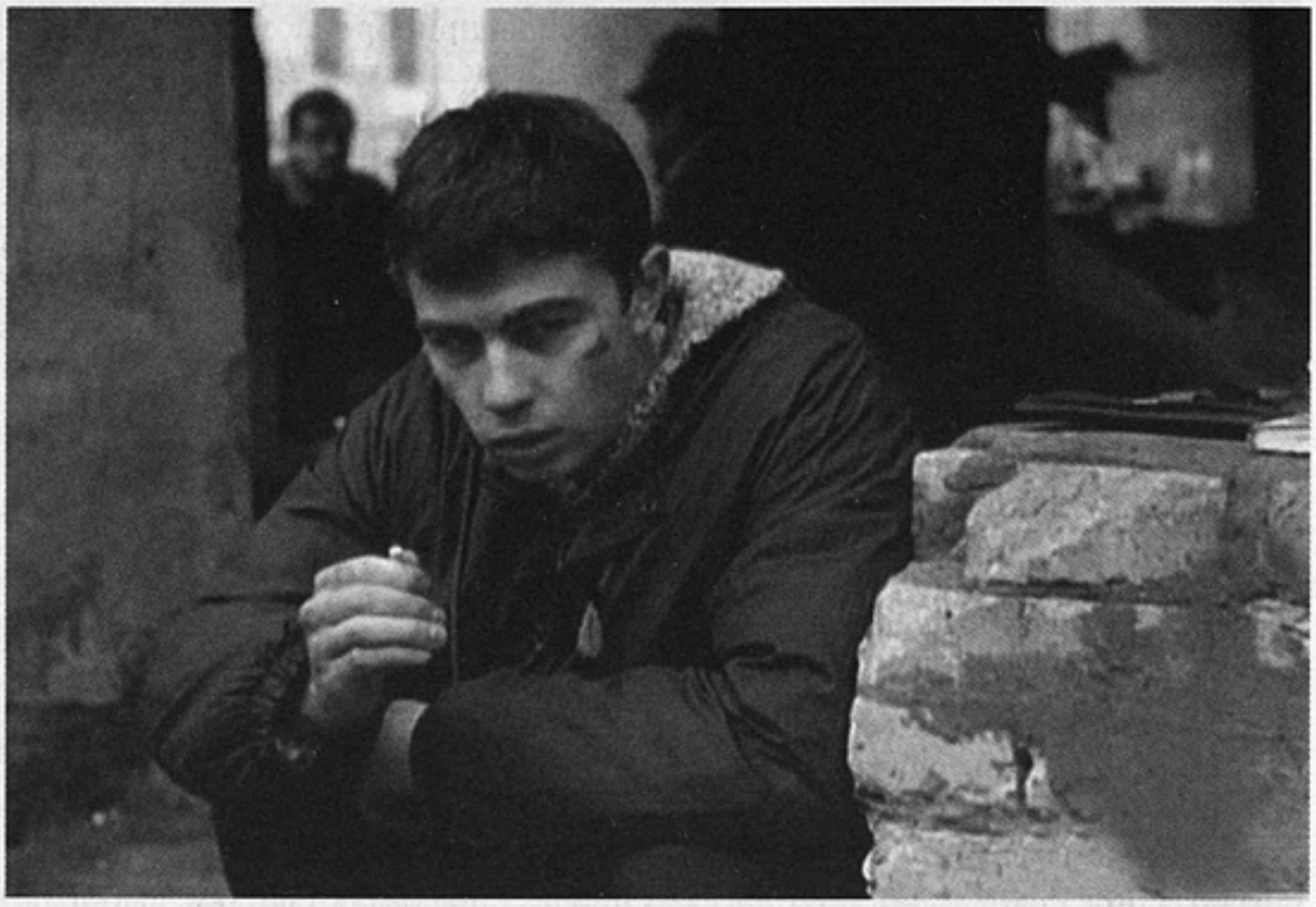
ственно все сопутствующие истории и легенды приобретают принципиально иное значение: они нацелены не на то, чтобы человек купил продукт, а чтобы помочь зрителю приобщиться к искусству, понять его. Только потом, когда фильм состоится, огласку получат истории, происшедшие во время его создания. Так, актеры и съемочная группа «Иронии судьбы» собираются в юбилейные даты, чтобы вспомнить, как проходили съемки, и поделиться своими воспоминаниями со зрителями уже нескольких поколений. Первостепенное здесь — сам фильм, а не сопутствующие ему «истории».

Сначала возникает и упрочивается интерес к готовым работам сценариста, режиссера, оператора, актера, следствием этого интереса является возникновение слухов, историй, легенд о произведении и его создателях, а далее возникает возможность их использования в информационном сопровождении этих и других произведений данной группы.

Легенды и символы бренда активно используются в маркетинговых коммуникациях на рынках искусства, однако имеют принципиально иное значение. Они сопровождают историю бренда, раскрывают и освещают его. Такого рода информационное сопровождение является сопутствующим элементом, а не создается ради рождения бренда. У бренда в кинематографе нет автора как такового: на кинорынке есть продюсер, режиссер, есть актер, есть художник, но не существует отдельного специалиста, в чьи обязанности входит создание бренда. Люди творческих профессий создают фильм: выбирают натуру и формируют пластическую среду кадра, сочиняют музыкальную партитуру, играют роли. А превращению фильма в бренд способствуют общая кинематографическая ситуация, потребности зрителей, письменные и устные отзывы и воспоминания о фильме. Свой вклад в этот процесс вносит профессиональная критика, определяющая художественную ценность и эстетическую значимость фильма как в истории кино, так и в современном кинопроцессе.

О выходе нового кинопродукта становится известно благодаря специально организованному информационному сопровождению (масштабы зависят от многих факторов, определяемых в основном бюджетом). Однако создание бренда в цель информационного сопровождения не входит, да ему это и не по силам, ибо в искусстве все-таки первостепенна художественная ценность, а она выявляется не на самых ранних этапах жизни картины. Но информационное сопровождение может указать на дополнительную ценность (одно из важнейших составляющих бренда, позволяющих продать продукт большему количеству людей за большую стоимость) фильма, которую можно использовать при организации информационного сопровождения, в ко-

«Покровские ворота», режиссер Михаил Козаков



«Брат-2», режиссер Алексей Балабанов

торое активно внедряются уже готовые бренды. Они являются едва ли не главными инструментами продвижения продукта, поскольку уже известны, уже состоялись, уже получили признание. Иначе говоря, сначала возникает интерес к работам режиссера, актера, художника, сценариста, продюсера, и он провоцирует рождение бренда и обеспечивает его использование в информационном сопровождении. И тогда на афишах, в рекламных сообщениях и в других средствах информационного сопровождения появляются имена-бренды в качестве продвиженческих средств: «От создателей «Дневного Дозора»...», «Дмитрий Певцов в фильме...», «Фильм Федора Бондарчука...» и т.д.

Любой бренд имеет общеизвестное имя или название, вызывающее устойчивые ассоциации, позволяющие идентифицировать некий объект, феномен или явление. На рынке киноискусства это обычно имена (или творческие псевдонимы) широко известных режиссеров (Марк Захаров, Андрей Тарковский, Эльдар Рязанов, Леонид Гайдай, Никита Михалков), сценаристов (Григорий Горин, Александр Галич, Геннадий Шпаликов), актеров (Сергей Безруков, Олег Меньшиков, Александр Абдулов, Владимир Машков, Евгений Миронов), продюсеров (Константин Эрнст, Федор Бондарчук, Александр Цекало) и других творцов киноискусства; названия киностудий («Мосфильм», «Ленфильм»), знаменитых фильмов («Веселые ребята», «Москва слезам не верит», «Ирония судьбы, или С легким паром», «Операция «Ы» и другие приключения Шурика») и фестивалей (Московский международный кинофестиваль, «Сталкер», «Кинотавр») — списки могут быть продолжены. Все эти бренды активно используются в информационном сопровождении фильмов.

Когда имя или название становятся брендом, то при их упоминании возникает определенный образ. На рынках искусств образы брендов складываются, главным образом, на основе собственных отличительных характеристик, художественной уникальности благодаря участию СМИ. Образы брендов актеров, режиссеров и других творческих личностей формируются в сознании зрителей на авторитете тех изданий, в которых были опубликованы материалы о них. Когда имя на слуху, когда за ним стоит определенный, ясный образ (Андрея Тарковского как режиссера-философа, Сергея Безрукова как героя-любовника, Константина Эрнста как продюсера фильмов и картин для массового зрителя), тогда можно говорить о состоявшемся бренде.

Как же работает имя/название кинобренда? Вызывая целый комплекс ассоциаций, оно концентрирует все характеристики и опыт бренда. Если речь заходит о «брендовом» персонаже кинопроцесса, то само его имя вызывает ас-

социации с его впечтавшимися в зрительскую память работами. При этом непроизвольно вспоминается и его участие в публичной жизни (характерные словесные выражения, мнения, высказывания, точка зрения, отношение к современной культуре и жизненным ситуациям и пр.), а также впечатление, которое он производит, и то, что о нем говорят.

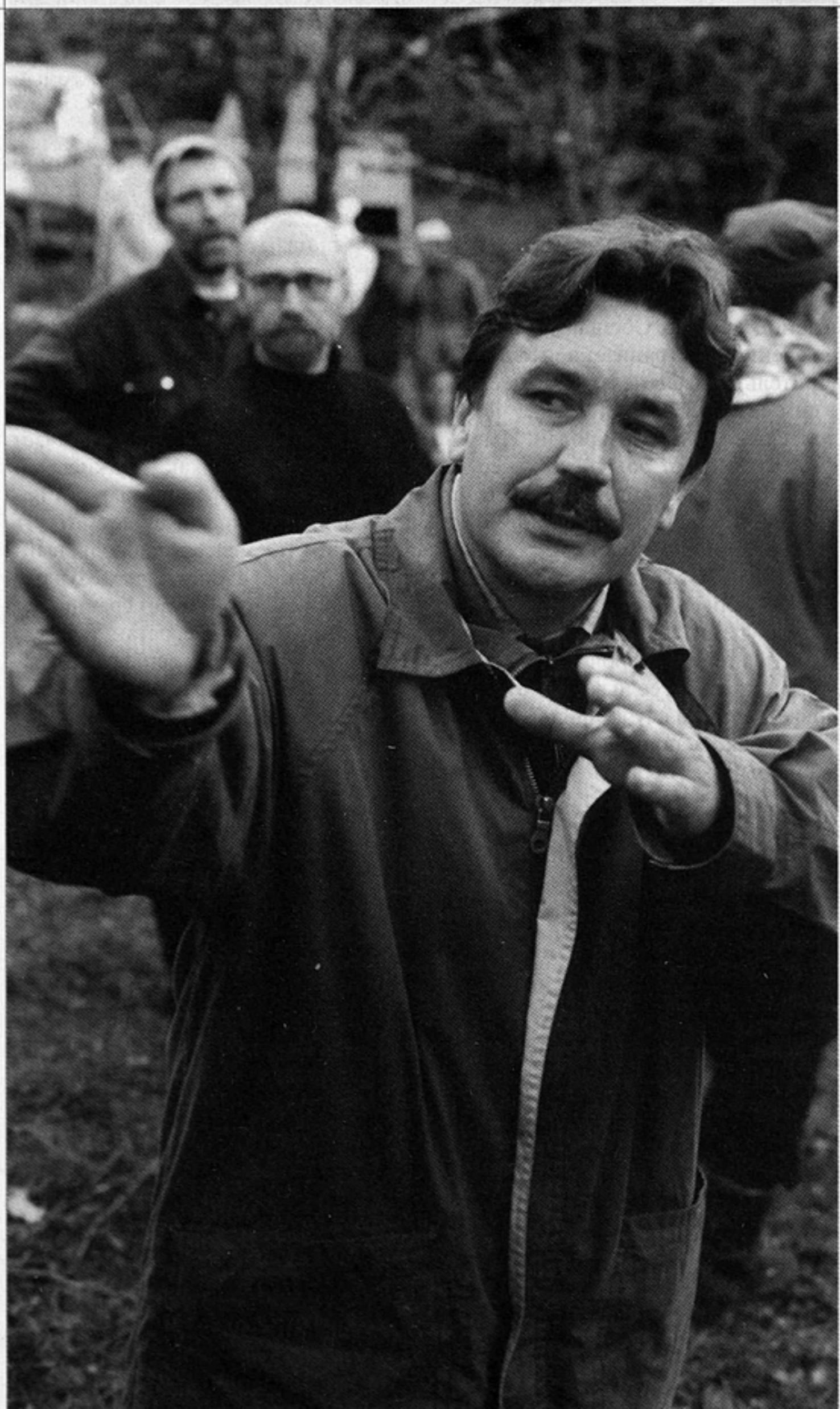
А когда речь заходит о «брендовом» фильме, то его название в первую очередь ассоциируется с эмоциями, полученными до, во время и после его просмотра, с тем, что о нем писали, что говорили, какие легенды ходили вокруг него, с главной сюжетной линией сценария, с теми приемами и образными решениями, которые сделали его ярким и самобытным, с его создателями и исполнителями, с теми крылатыми фразами, которые с экрана «ушли в народ». (Отечественный кинематограф подарил нам немало «брендовых» произведений: народ десятилетиями общается цитатами из фильмов «Служебный роман», «Карнавальная ночь», «Ирония судьбы», «Покровские ворота», «Любовь и голуби».)

Появление в информационном сопровождении ссылки на тот или иной кинобренд есть так называемое «обещание бренда». Это та его составляющая, которая активно используется особенно в предпремьерный период. Если фильм анонсируется как классическая экранизация пьесы, то он и должен соответствовать традиционным представлениям зрителей о классическом прочтении пьесы, а если анонсируется мюзикл, значит, зритель должен увидеть именно мюзикл. Обещание бренда, выраженное в информационном сопровождении, настраивает зрителя на определенную волну, причем увидеть он (зритель) должен нечто большее, чем ему пообещали. Сам фильм-бренд должен оказаться значительнее, чем его предвосхищение (обещание), чтобы зритель не был разочарован. Именно это «больше, чем обещание» отличает фильм-бренд от обычного качественного фильма, также как и режиссера-бренд, актера-бренд, сценариста-бренд от крепких профессиональных режиссеров, актеров, сценаристов. Иначе говоря, зритель может посмотреть фильм, анонсируемый как феерическая комедия, посмеяться вдоволь, выйти и забыть. Это будет означать, что он увидел хороший фильм. И только в том случае, если ему захочется пересмотреть его, если он потом будет сравнивать его с другими, если актеры, которые снимались в том фильме, останутся в его памяти в тех самых ролях, если фразы из фильма будут не раз всплывать в памяти и, главное, если все это будет переживать не один зритель, а зритель массовый, в таком случае фильм можно считать состоявшимся брендом.

Однако использовать технологии продвижения бренда при выводе фильма на рынок, говорить в предпремьерный и премьерный период о фильме-бренде невозможно. Станут ли фильм, актер, режиссер, сценарист брендом, можно сказать только по прошествии некоторого времени после появления картины на рынке, проанализировав отношение к нему зрителей, мнение критиков, интерес со стороны представителей СМИ и т.д. Косвенным подтверждением «брендовости» кинематографического произведения являются его востребованные массовым зрителем сиквелы — «Брат-2», «Дневной Дозор», «Бумер-2» — с теми же героями, от тех же создателей и, главное, с тем же успехом. Продвиженческие приемы играют на зрительских воспоминаниях о полюбившихся образах, в результате чего фильмы-продолжения изначально считаются состоявшимися.

Наряду с применением готовых брендов автору информационного сопровождения необходимо четко показать, чем отличается данная картина от других, определив ее отличительные художественные качества. Актерская индивидуальность, творческая личность режиссера, уникальность картины — вот что лежит в основе информационного сопровождения, опирающегося в первую очередь на те особенности самого продвигаемого фильма, которые имеют культурную ценность и профессиональную значимость, а не на искусные и большей частью искусственные приемы брендинга.

О П Ы Т



Вадим Абдрашитов.

ВАДИМ АБДРАШИТОВ:

«А что, произошла смена эпох?»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ОЛЕКСИЙ-НЕСТОР НАУМЕНКО

Олексий-Нестор Науменко. Вадим Юсупович, каким образом из физика, химика и кинолюбителя вы превратились в известного режиссера?

Вадим Абдрашитов. В свое время, наверное, как и любой подросток, я увлекался всем подряд: меня интересовали точные науки, много читал, фотографировал и при этом параллельно занимался в актерской студии при ТЮЗе в Алма-Ате. Неизвестно, чем бы это закончилось, если бы не полет Гагарина в 1961 году. Тогда начался ажиотаж вокруг космонавтики, и я решил, что космос — ракеты, физика — это то, что мне нужно. Досрочно окончил школу и в шестнадцать лет поехал в Москву поступать в физико-технический институт.

Так сложилось, к счастью для нашего поколения, что процесс взросления, становления совпал с, можно сказать, ренессансом духовной жизни в стране. В ранние 60-е начинал Высоцкий, появились песни Галича, запел Окуджава. Это были времена триумфа «Современника» и Таганки. На киноэкранах пошли фильмы итальянского неореализма. Расцветал КВН. Впервые вышла проза Платонова, Кафки, был напечатан «Один день Ивана Денисовича»... Все это было, естественно, для нас, молодых, определяюще важным.

Я подробно занимался фотографией, пробовал писать. И все больше както ощущал, что мое место — в кино, в режиссуре. Это ощущение перешло в уверенность. Даже хотел бросить обучение в физтехе и поступить во ВГИК. Но умные люди отговорили. Благодарен им, потому что все пройденное превратилось в конечном счете в ценный багаж.

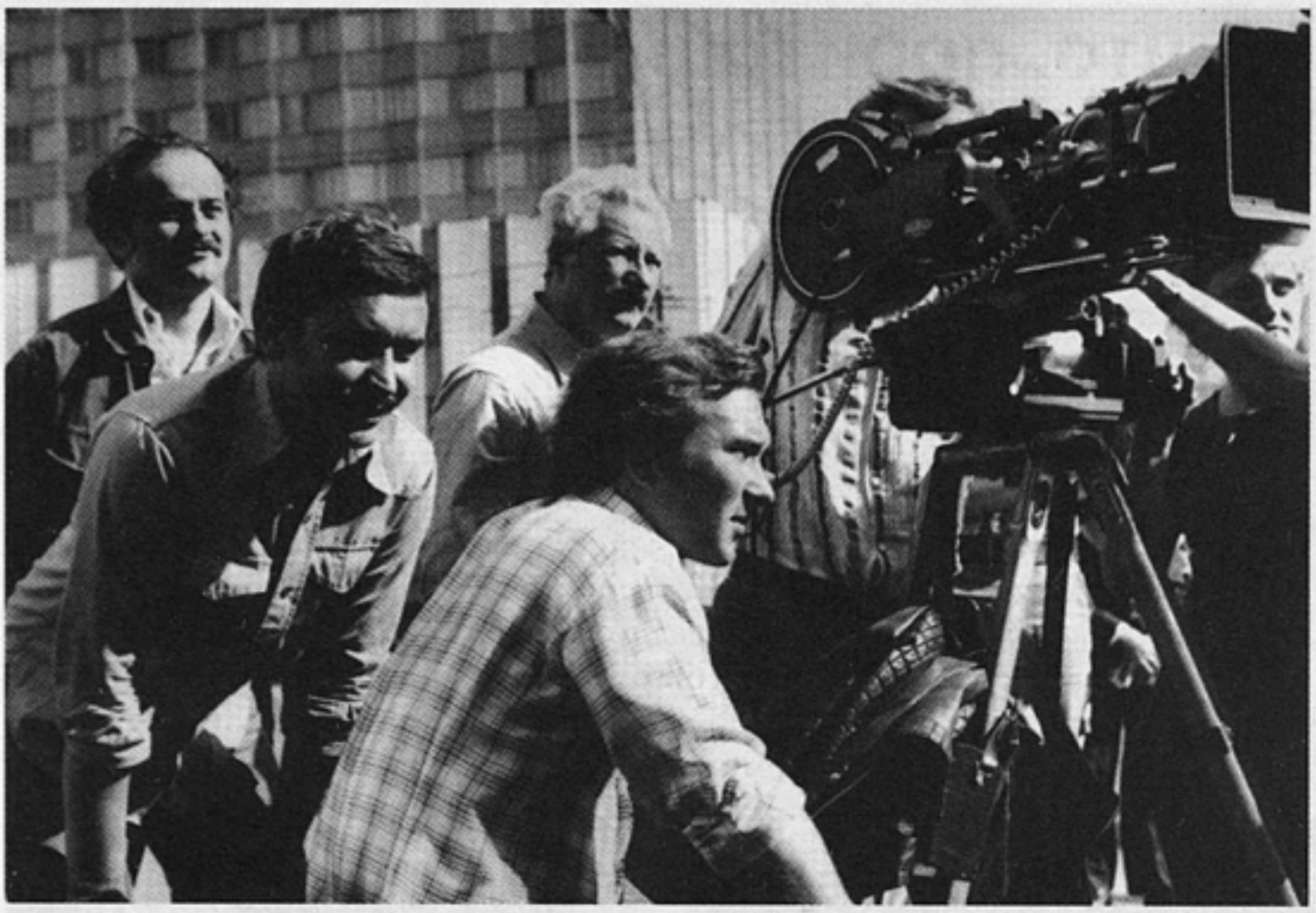
Зная, что буду поступать во ВГИК, я перевелся в другой институт — химико-технологический, туда, где была мощная любительская киностудия. Снимал институтскую хронику, монтировал. Очень много читал, смотрел фильмы, ходил в театры...

Тогда второе образование было бесплатным, но нужно было три года отработать по первой специальности. На Московском электроламповом заводе я начал инженером, закончил начальником большого цеха. В 1970 году подал документы во ВГИК.

Тем летом курс набирал Михаил Ильич Ромм — кумир нескольких поколений, у которого учились практически все крупнейшие отечественные режиссеры. К сожалению, через год Михаила Ильича не стало. Какое-то время мы жили в состоянии безотцовщины. Наша мастерская была крепкая, дружная, и нам решили не навязывать руководителя. Тех, кого хотели мы, нам не давали. Потом появился Лев Александрович Кулиджанов, который повел себя в высшей степени мудро, деликатно и довел нас до дипломов.

На вопрос, как вы стали режиссером, один известный американский кинорежиссер отвечал так: «Вообще-то, раньше я пас овец. Каждый раз, перегоняя стадо через железнодорожное полотно, я наблюдал за проходящими поездами и мечтал о больших городах. Однажды по какой-то причине поезд остановился, и я, бросив стадо, вскочил на подножку, уехал в Чикаго и стал режиссером». Мне эта история вполне понятна, ведь объяснить, почему ты вдруг резко меняешь свою жизнь, на самом деле невозможно. Помню лишь огромное желание. Как говорится, охота пуще неволи.

О.Науменко. Чем Михаил Ильич Ромм, как сейчас говорят, «снес вам крышу»?



Вадим Абдрашитов и Александр Миндадзе на съемках фильма «Поворот»

В.Абдрашитов. После года обучения у Ромма у нас не осталось ни одной страницы лекции! Мы готовились что-то записывать, но это оказывалось невозможным: мы просто сидели и зачаровано слушали, что рассказывает этот выдающийся человек. В самом начале он обреченно сказал, что режиссуре научить нельзя, что мы научимся сами на своих ошибках. И начал рассказывать об искусстве — от наскальных рисунков до XX века — о Чаплине, Эйзенштейне, о литературе, театре... Это было что-то невероятное по объему, по эрудиции, по изложению... По масштабу мысли.

На лекциях Ромм, как стало ясно потом, разминал материал своего нового фильма, мощно экстраполируя его в завтрашний день. Очень многие вещи он, конечно, угадал. Ромм не закончил картину, ее доделывали Марлен Хуциев, Элем Климов и Герман Лавров. Там очень многое осталось от Ромма, но не все. Во всяком случае, это не совсем то, о чем он снимал. Так вот, Ромм подробно рассказывал нам о будущем фильме. Это и было самым существенным из того, что мы от него услышали.

Однажды он привез нас на «Мосфильм» и показал черновую сборку фильма. Мы смотрели, а он комментировал. Тогда картина называлась «Мир сегодня» и состояла из хроники и текста Михаила Ильича. К сожалению, у нас в те времена не было даже любительской видеокамеры, чтобы снять материал с экрана, — тогда он бы остался в том виде, в каком был первоначально смонтирован. У меня в памяти сохранилось мощнейшее впечатление от увиденного — это был рассказ о болезни XX века под названием «массовый психоз». Чего там только не было! Архитектоника — сложнейшая, вектор картины уходил куда-то вперед, настолько далеко, что цензура изменила название на «И все-таки я верю», поскольку фильм вызывал очень тревожные ощущения.

На первом курсе я снял семиминутную документальную работу «Репортаж с асфальта»: о толпе, об атомарности человека, превращающегося в частицу этой толпы. Всё на простом, «подножном» материале. А Ромм ездил по всему миру и собирал материал. Советский Союз у него еще не был снят. Когда мастер увидел «Репортаж с асфальта», он решил вставить его в свой фильм. Но в замысел людей, заканчивавших его картину, эта идея не вошла. После смерти Михаила Ильича в журнале «Искусство кино» было напечатано его предсмертное письмо Сергею Герасимову[1]. Вместе они хотели написать учебник по кинорежиссуре в виде диалога Герасимова и Ромма — двух совершенно разных режиссеров, двух мощных педагогов. И там были очень хорошие слова о «Репортаже...»

О.Науменко. Ваш первый фильм «Слово для защиты» получил премию Ленинского комсомола. Но ведь по тем временам фильм — «декадентский»...

В.Абдрашитов. А картина «Остановился поезд», которая получила Госпремию? Я до сих пор не понимаю, как это произошло. Да и «Слуга», который не понравился Горбачеву... Как это получилось, не знаю. Может быть, притупилась цензура? Я думаю, это еще связано с тем, что многие вещи в наших с Миндадзе картинах лежали не на поверхности, а в глубине — материала, проблемы, глубине, на которую цензура не всегда опускалась. Хотя судьба почти всех наших картин была весьма сложной, а некоторых — и драматична.

Что касается «Слова для защиты», то декадентство — не декадентство, но ничего ура-советского там не было. Скорее, наоборот: история про женщину-адвоката, которая вдруг ощущает себя в вакууме духовной жизни по контрасту с жизнью своей подзащитной, чуть было не убившей человека. В этом парадоксальном замысле отразилось, естественно, очень многое из того, что было в окружающем мире тех послеоттепельных лет.

О.Науменко. Во многих ваших фильмах градус человеческих отношений немного завышен, характеры в чем-то утрированы. Возможно, это заложено уже в сценариях...

В.Абдрашитов. Разумеется. Какая задача стоит перед драматургом? В течение полутора часов надо рассказать полнокровную историю. Это не повесть написать, не роман... Полтора часа — это не так много. Для того чтобы рассказ вышел рельефный и четкий, по всей видимости, персонажи нужно поместить в спрессованную, экстремальную ситуацию, ситуацию испытания, жизненно важного поворота, который максимально проявляет характеры. И Миндадзе блестяще это делал.

Герой, попадая в такую ситуацию, ведет себя адекватно. Но главное ведь не в этом. Главное, что и у Миндадзе в сценариях, и, я надеюсь, в фильмах экстремальные обстоятельства являются лишь мощной пружиной, которая раскручивает часовой механизм действия. В «Слове для защиты» Валя Костина хотела убить мужчину, потому что сильно его любила, а он ее предал. Но она не убила, и дело попадает к адвокату — это и есть мощная мелодраматическая пружина. Пружина заведена, и часовой механизм запущен. А часовой механизм служит не для того, чтобы экстремальные обстоятельства описывать, — мы рассказываем о нормальной, обычной жизни. О способе жить.

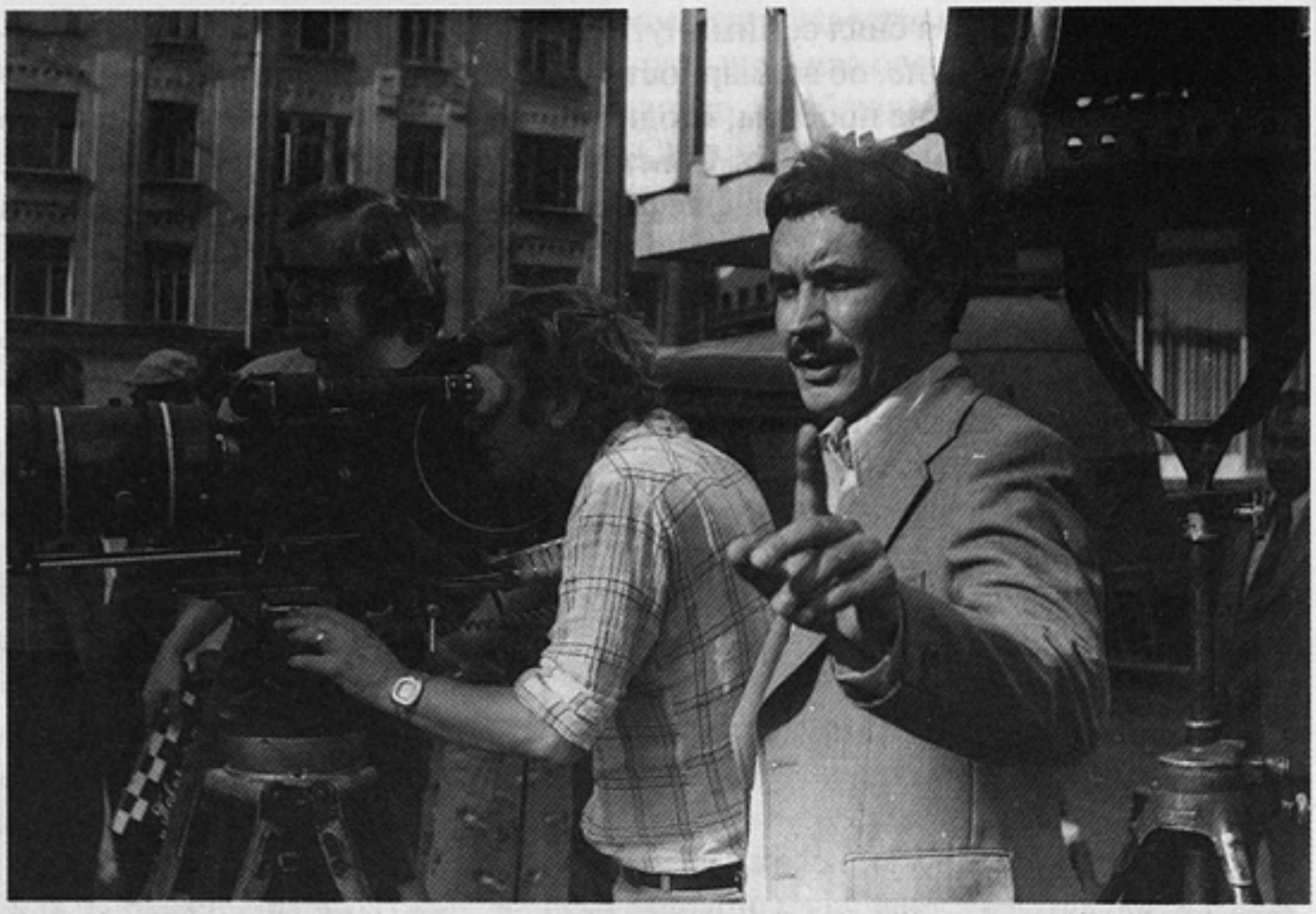
Как устроен сценарий «Остановился поезд»? Идет поезд, сталкивается с платформой, погибает машинист, приезжает следователь: было превышение скорости или не было превышения? Идет простейшее, нарочито примитивное расследование. Но это все равно пружина. А за этой пружиной — устройство жизни вообще: жизни провинциального городка, страны, мира, который окружал нас тогда.

О.Науменко. Как вы познакомились с Миндадзе?

В.Абдрашитов. Во ВГИКе я не снимал дипломную работу, а защищался курсовой — сорокаминутным сатирическим фильмом «Остановите Потапова!»

---

[1] См.: Р о м м Михаил. Кинематограф в ряду искусств. — «Искусство кино», 1972, № 2 (а также: «Искусство кино», 2001, № 12). — *Прим. ред.*



Вадим Абдрашитов на съемках фильма «Парад планет»

Фото И.Гневашева

по рассказу Григория Горина. Это был первый и пока единственный раз, когда я работал с комедийным материалом. Курсовая получилась удачной, завоевала разные призы и премии, и мне предложили ею защищаться. Работавший на «Мосфильме» Юлий Яковлевич Райзман, худрук объединения «Товарищ», друг и соратник Михаила Ильича Ромма, увидел «Потапова» и сказал: «Заканчивайте все эти образования, защищайтесь досрочно и приходите на «Мосфильм». Мы вас ждем — будете снимать». Так я на год раньше окончил ВГИК. Но дело в том, что я не был готов к съемкам полнометражной картины — у меня не было сценария, который хотел бы делать. Идеи, которые у меня были, с ходу отвергла цензура и редактура.

Стал читать сценарии. Читал год. Изучил портфели всех студий, брал читать у авторов. Прочел почти две сотни сценариев. Ведь кино хочется снимать, когда чувствуешь, что невозможно не снимать: включается какой-то внутренний двигатель — вот это мое! Без этого приличное кино, мне казалось, снять нельзя. Среди всего того, что читал, встречались вполне хорошие сценарии, из которых впоследствии получились заметные картины. Но это было не мое... Вдруг мне попался сценарий «Кто-то должен защищать» неизвестного молодого автора Александра Миндадзе, который окончил ВГИК на два года раньше меня. Я прочел и понял: вот это мой сценарий, это я обязательно буду снимать! Но уже появились первые намеки, что сценарий может не пройти редактуру в Госкино, — так оно и случилось. «Проталкивал» потом сценарий сам Юлий Яковлевич. Тем не менее, у меня с самого начала была внутренняя уверенность, что я это сделаю.

О.Науменко. С чем это было связано?

В.Абдрашитов. Мое! Проблематика, вкусовые ориентиры, существование человека в силовых полях времени, способ описания, характеры и, если хотите, глубинная правда всего того, о чем пишет автор, — всё в сумме...

Позвонил Миндадзе. Мы встретились, и в нем я узнал того самого человека, работы которого уже видел. Он писал короткометражные сценарии, и фильмы, по ним снятые, были заметные, я их видел на ВГИКовских фестивалях. Выяснилось, что и он видел мой «Репортаж с асфальта». Вот так мы познакомились, подружились и стали работать вместе. Это было, страшно сказать, тридцать с лишним лет и одиннадцать картин назад!

Работа над «Словом для защиты» была тяжеленной, адской... У нас были просто чудовищные ситуации. Отсняв треть картины, я оказался в тупике: мне объявили, что фильм закрывают, потому что актриса Ирина Купченко, кото-

Вадим Абдрашитов и Олег Борисов на съемках фильма «Парад планет»

рая играла главную роль, серьезно заболела и врачи запретили ей играть и в театре, и в кино. Неёлова и Купченко были молодые, начинающие актрисы, это был мощный тандем. Меня вызвало начальство: «Понимаем, что первая картина... сожалеем, но надо закрывать». Или за оставшиеся деньги и в оставшиеся сроки заново все переснять. Нам было поставлено условие: за неделю найти замену. Я собрал группу, и мы приняли решение переснять.

На фильм пришла Галина Яцкина, которая оставила театр, семью, все-все, отдалась нашей работе и замечательно сыграла. Но!.. Как и должно было быть, «Слово для защиты» получилось немного про другое. Если с Ириной Купченко у нас была история про женщину, которая задыхается в бездуховном пространстве современной жизни, то с Галей Яцкиной — про то, как в женщине, никогда не испытывавшей подлинно глубоких и сильных чувств, вдруг что-то возникает, что-то ей приоткрывается — некий другой способ жизни, способ более одухотворенного существования, существования с более высокой температурой.

Дебют был достаточно кровавым, суровым. Врагу не пожелаешь на первом фильме, на огромной студии с мощным производством попасть под каток таких обстоятельств. Но Ира Купченко, слава богу, выздоровела, и мы встретились с ней на следующей картине — «Поворот», где она сыграла главную роль.

О.Науменко. Ваши фильмы достаточно разные. При этом вы никогда не работали в чистом жанре...

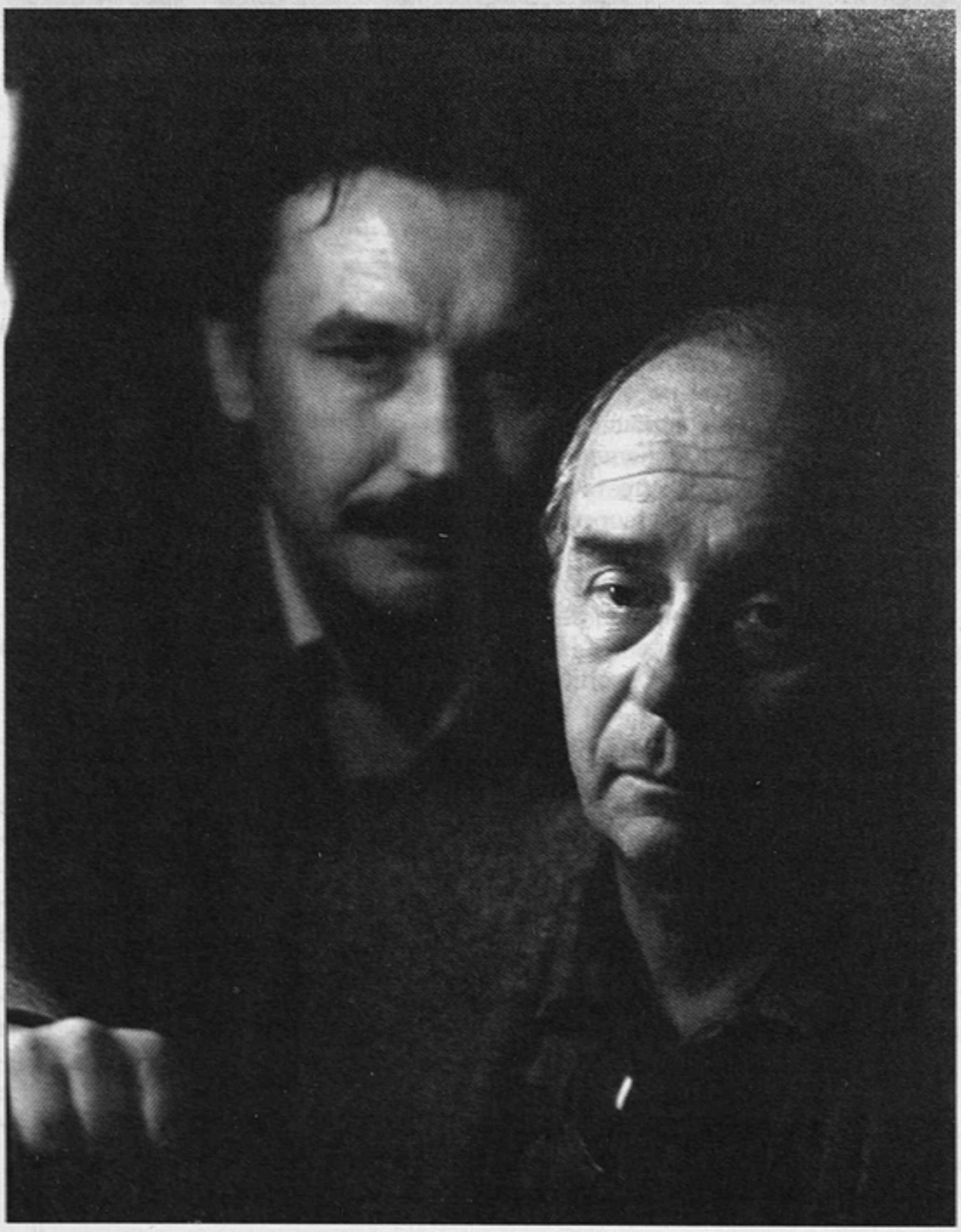
В.Абдрашитов. Вы правы. В жанре мы работаем или нет, но трудно себе представить более непохожие картины, чем, к примеру, «Парад планет» и «Остановился поезд». А ведь мы их сняли одну за другой. Каждый раз ставили перед собой новые творческие задачи. Это чудовищно сложно, потому что опыт как таковой не работает. Если ты начинаешь дело, которое раньше не делал, опыта нет никакого, ты новичок. Вот мы снимали «Магнитные бури». Казалось бы, столько уже наработано, но все равно — выходишь на площадку и начинаешь с нуля, потому что ничего подобного ты не делал. Если бы мы повторялись, то помогал бы опыт, все, что уже освоил, — легче было бы. Но при этом... было бы смертельно скучно. А то, что все наши фильмы имеют свою природу и степень условности, кажется мне очевидным.

О.Науменко. Что для вас является символом эпохи застоя?

В.Абдрашитов. А что такое «застой»? То время достаточно подробно описывали немногие художники, кинематографисты. Мы — в том числе. Сейчас в потоке рекламы, новостей вдруг по телевизору идет какая-то из наших картин, и я вижу, что время в ней показано достаточно убедительно. Это была жизнь выразительная по-своему. И актеры, те же Неёлова, Янковский или Борисов, отражали не эпоху застоя, а человека в определенном времени. Что касается Олега Борисова, то это выдающийся, гениальный актер, один из наших любимых. Он ушел из жизни в шестьдесят четыре года, а ведь мог еще работать и работать и в театре, и в кино и, как оказалось, мог писать: когда были изданы его дневники, выяснилось, что у него «легкое перо».

О.Науменко. Мне кажется, что своими фильмами вы пытаетесь бороться с застоем в человеческих сердцах. А с системой боролись сознательно, или это критика вам приписала?

В.Абдрашитов. Упаси бог! Ни за души мы не боролись, ни с системой как таковой. Но когда рассказываешь историю про хороших, симпатичных людей, которые могли бы быть счастливыми, могли бы жить полнокровной жизнью, но что-то как-то не складывается, когда об этом начинаешь размышлять и это чувствовать, то понимаешь, что некий способ их жизни или некое время, в котором они живут, и не дают этим людям шанса быть счастливыми.

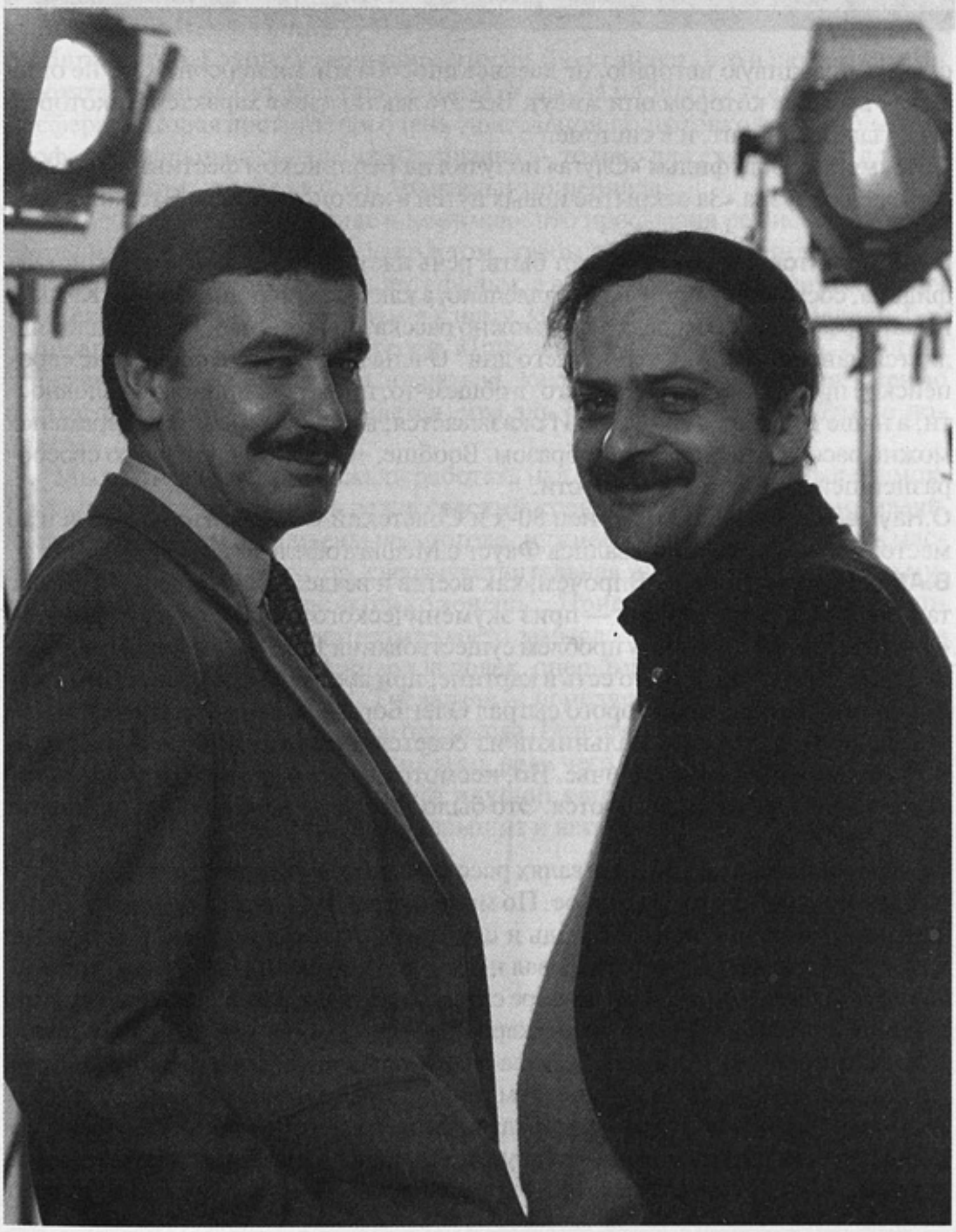


Вадим Абдрашитов и Олег Борисов на съемках фильма «Слуга»

В картине «Время танцора» все трое — симпатичные, веселые ребята, и женщины, которые их окружают, тоже красивые и молодые. Но все как-то не устраивается. Почему? Да потому что за плечами война! А разве они придумали эту войну? Нет — система. Таким образом и возникает проекция отношений авторов с системой. Но это всё непрямые, опосредованные отношения.

Наш самый открытый, незащищенный в своей публицистичности фильм «Остановился поезд» — разве это борьба с системой? Это частная история о следователе, который, по выражению одного критика, «приехал ржавым ключом открывать проржавевший замок». Очень точно сказано. И в этом его драма. Человек, который настолько любит людей, что ненавидит их, ненавидит, потому что любит, считает, что они должны жить нормальной жизнью!.. А они не живут этой жизнью и вместо двух «башмаков» ставят один... За лень, за пьянство, за безразличие он их и ненавидит. А с системой это соотносится, поскольку все мы живем в этой системе.

Что касается критики эпохи, то это дело несерьезное. Когда говорят: «авторы социального кино», то я до сих пор не могу понять, что это такое? «Анна Каренина» — это социальный роман или несоциальный? Вы не сможете рас-



Вадим Абдрашитов и Александр Миндадзе

Фото И.Гневашева

Сергей Гармаш, Вадим Абдрашитов и Юрий Степанов на съемках фильма «Время танцора»

сказать правдивую историю, не касаясь способа жизни персонажей, не описывая время, в котором они живут. Все это заключено в характерах, которые вы создаете, значит, и в системе.

О.Науменко. Ваш фильм «Слуга» получил на Берлинском фестивале премию Альфреда Бауэра «За открытие новых путей в киноискусстве». Что нового вы открыли?

В.Абдрашитов. Не знаю. Может быть, речь идет о временных пространствах фильма, сосуществующих не параллельно, а как бы перпендикулярно. Как кинематографическими средствами можно рассказать историю, где прошлое является наполнением сегодняшнего дня? Очень важно, что в фильме не европейское пространство жизни с его, в общем-то, понятной природой условности, а наше родное, это Россия. И оказывается, в нашей стране о тех временах можно рассказать подобным образом. Вообще, «Слуга» — картина со своеобразнейшей природой условности.

О.Науменко. По-вашему, конец 80-х и Советский Союз — это то время и то место, где хорошо бы уживались Фауст с Мефистофелем?

В.Абдрашитов. Вполне. Впрочем, как всегда и везде... Другое дело, что у нас там была еще одна награда — приз экуменического жюри с формулировкой «За творческую разработку проблем существования Бога и дьявола», что-то такое... Да, безусловно, и это есть в картине, при абсолютно материальном наполнении Гудионова, которого сыграл Олег Борисов. Этот персонаж узнаваем, я сам знаю таких начальников из советской партийной номенклатуры и знаю их в нынешнем обличье. Но, несмотря на узнаваемость, там копытца дьявольские все же угадываются. Это было заложено и в сценарии, и, конечно, сыграно Борисовым.

О.Науменко. Призы на фестивалях расслабляют или концентрируют?

В.Абдрашитов. Ни то, ни другое. По молодости это вызывало какие-то переживания. Но с опытом — а я ведь и сам много работал в жюри, в том числе и в Берлине, и председателем бывал не раз — понимаешь, что все это чрезвычайно относительно, в какой-то мере случайно. К этому так и относишься. Когда вспоминаешь, например, какие картины получали «Оскар» лет тридцать назад, какие вершины киноискусства премировались — «Последний наряд» Эшби, «Кто-то пролетел над гнездом кукушки» Формана, фильмы Боба Фосса, — то понимаешь: это была награда всех наград. Но когда «Оскарами» осыпан «Титаник», понимаешь: это другой «Оскар». Он вручается уже не за искусство, а за достижения в кинопроизводстве. То же самое происходит

и с многими другими фестивалями, поэтому они испытывают в каком-то смысле кризис. Это вполне естественно, потому что кинематограф вообще, не только российский, переживает некий идейный, художественный кризис. И не только кинематограф. Это вопросы более широкие, чем кино. Они касаются соотношения таких категорий, как культура и цивилизация.

О.Науменко. Насколько вы ощутили смену эпох в конце 80-х?

В.Абдрашитов. Мы активно работали и до этого, и после. И никакой смены эпох мы не переживали. А что, произошла смена эпох? Я сильно сомневаюсь. В этом смысле я марксист: эпоха может измениться тогда, когда меняются производственные отношения, меняется экономический базис. Но когда базис остается прежним, а меняется даже не надстройка, а, как нынче говорят, «лейблы», то как может измениться эпоха?

В «Магнитных бурях» огромные толпы людей выясняют друг у друга, кто за кого, и никто не может при этом ответить, почему оказался по одну или по другую сторону баррикады. Так что смену эпох мы вроде и не почувствовали. А фильм «Слуга» — это как раз о том, что лейблы меняются, и из партийного босса человек превращается в демократичного с виду начальника, но сущность остается та же. А такого рода примеры мы все наблюдали и наблюдаем в весьма выразительных, если не в жанровых, формах...

О.Науменко. Насколько работа над психологически сложными фильмами является сбалансированной?

В.Абдрашитов. Группа у меня постоянная. Люди знают, что я люблю с ними работать, и они любят работать со мной. У нас на площадке всегда легкая атмосфера, которая достигается очень тщательной подготовкой. Люди высоко профессиональны и знают, что площадка — только для съемок, а не для того, чтобы латать прорехи подготовительного периода.

Что дал мне опыт? Сейчас я понимаю, что профессия режиссера заключается не только, даже не столько в том, чтобы непременно снять вот именно таким образом этот эпизод, этот фильм, а в том, чтобы не сломать его, когда он складывается, прислушаться к нему. И мы всегда этим занимались. Вот написаны какие-то реплики героя. Приходит конкретный актер, который будет его играть. Нужно прислушаться, как эти реплики ложатся именно на этого актера. Часто выясняется, что для органичности надо что-то поправить.

Мы с Миндадзе продолжали работать над сценарием и во время съемок. Потому что когда пишешь режиссерский сценарий, то в голове снимаешь идеальный фильм: там идеальная погода, нужное количество человек в массовке, гениальный оператор, сверхчувствительная пленка, божественная музыка звучит, денег вообще сколько хочешь... Приезжаешь на площадку и понимаешь, что все работает против твоего замысла. Всё! Погода не та, пленка не та, актер — конкретный живой человек, оператор — не идеальный, а замечательный, но вот такой он!.. Тут задача — прислушаться к этим обстоятельствам и использовать их на благо замысла. Естественно, речь не идет о компромиссах, которые опровергали бы то, ради чего ты отправился в это плавание. Но понять дыхание реально идущей картины просто необходимо. Наверное, только тогда она сама услышит и автора, и жизнь вокруг.

ОЛЬГА КОВАЛЕВА

Таежные старлетки рвутся в Московуд

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ НИКОЛАЙ АЛЕКСЕЕВ

В Америке актера делает его агент. Если бы не эти профессионалы, то многие звезды мирового кино, наверное, так и остались бы рассыльными, официантами, таксистами или аниматорами в костюме цыпленка возле закусочных «Сумасшедшая курица».

Отечественная киноиндустрия производит все больше фильмов. Больше работы теперь и у актерских агентств, первые из которых появились в России в середине 90-х. Рассказать о том, как они работают и как попасть в кино, мы попросили Ольгу Ковалеву, в недавнем прошлом руководителя московского актерского агентства «Кастинг Авеню», а теперь — начинающую актрису. Она видит мир кино с обеих сторон «баррикады».

Ольга Ковалева. Актерские агентства существуют в Москве более десяти лет. Активное развитие они получили примерно пять-шесть лет назад благодаря подъему государственного кинематографа, появлению частного продюсерского кино и крупномасштабному производству рекламных видеороликов. В столице сегодня насчитывается около пятидесяти агентств. Полноценно функционирует, наверное, половина из них. А хорошо работает еще меньше — агентств десять. (Не говорю сейчас о том, что каждая производящая кинокомпания сама по сути дела является актерским агентством.) Одни агентства специализируются на подборе актеров на серьезные роли в кино, другие работают только на рекламу, третьи ищут фигурантов для массовки, четвертые — занимаются всем сразу. Есть, правда, и такие, как я их называю, «кидальные» агентства, которые просто собирают деньги за постановку в свою базу, но реальную работу актерам не предоставляют. В базах агентств может состоять до десяти тысяч актеров, среди которых значатся и новички-непрофессионалы. Если актера удается пристроить в фильм, то он платит агентству от 10 до 30 процентов от своего гонорара.

Николай Алексеев. Эксперты в области кинопроизводства утверждают, что довольно часто на киностудиях работа по подбору актеров находится на низком уровне, что порой кастингом заведуют непрофессионалы. Вы с этим согласны?

О.Ковалева. Да, это так. Мы сталкиваемся с разными съемочными группами, где в качестве ассистентов по подбору исполнителей работают люди, не имеющие ни образования, ни опыта, ни даже общего представления о коммерческих (не говоря уж о содержательных) целях проекта. Это очень заметно в повседневной рутине. Актеров для фильма часто начинают искать всего за месяц до начала работы. А бывает, начинают звонить прямо в день съемок и просят кого-то срочно вызвать и сразу же поставить на съемочную площад-

ку. Это, конечно, вопиющий непрофессионализм. В Голливуде, наверное, долго смеялись бы, ведь там тщательнейший подбор идет даже на роли второго плана и эпизодические.

Н.Алексеев. А есть ли у российских актеров, как это принято в мире, еще и личные агенты?

О.Ковалева. Да, но их немного. Это, как правило, компетентные профессионалы из мира кино. Они работают с двумя-тремя артистами, конечно, чаще всего со звездами. Потому, во-первых, что ни один из них не может быть личным агентом у сотни исполнителей и потому, во-вторых, что не с каждым они хотят сотрудничать. Услуги таких специалистов стоят немалых денег. И заполучить личного агента очень сложно. Но еще у нас есть агенты, которые не ищут работу для актера, а просто ведут его юридические дела. В России, к сожалению, не учат на агентов — ни в одном вузе нет такой специальности. В последние пять лет на учебных спецкурсах «Мосфильма» готовят ассистентов по актерам. Но это опять же не совсем то, что нужно для киноиндустрии в целом; во всяком случае, таких курсов недостаточно.

Н.Алексеев. И критики, и особенно зрители постоянно и с неудовольствием говорят о том, что и в кино, и в телевизионных сериалах маячат одни и те же лица. А что им, этим «маякам», нет альтернативы? В стране мало актеров? Как получается, что известный актер в одиночку может захватить весь кино- и телерепертуар?

О.Ковалева. Я тоже считаю, что это не вполне нормально, когда у нас один и тот же актер снимается одновременно в нескольких фильмах (о каком качестве может идти речь?), а та или иная звезда выступает в нескольких амплуа, в том числе и в тех, что подходят ей с большой натяжкой. Мне кажется, это происходит потому, что сейчас наступил так называемый «век продюсерского кино». Таланты в стране, конечно, не перевелись, но ведь продюсеры предпочитают раскрученные имена. Как правило, в этой среде образуется «закрытая тусовка», где все уже расписано на несколько проектов вперед. Часто решающую роль играют деловые отношения, когда актер состоит в доле с продюсером, либо может привлечь инвестора своим именем или личными связями.

Н.Алексеев. Эксперты говорят, что в России нет ни одного актера первой величины, который, подобно голливудским, мог бы «собрать кассу»?

О.Ковалева. Сегодня у нас все зависит только от того, насколько разрекламирован проект. Можно вложить деньги в рекламу и «отпиарить» любой, даже самый дурной фильм. Всё делают режиссер, продюсер и пиарщики. Зрители в России идут на фильм, а не на актера. Но у нас всё не как в Голливуде не потому, что в стране нет талантливых актеров — их много, и российская театральная школа по-прежнему сильна, — а потому, что принято привлекать не звездой, а в лучшем случае «созвездием» актеров.

Н.Алексеев. В России снимается все больше фильмов и сериалов. Существует ли голод на новые актерские лица?

О.Ковалева. Да, потому что, по-моему, хороший режиссер -- а хороший режиссер всегда амбициозен, — хочет открыть новое лицо, новую звезду, работать с малоизвестным артистом, чтобы в кинотеатр пришли увидеть именно фильм, режиссерскую работу, а не посмотреть на давно примелькавшихся артистов. Голод ощущается. Например, для новой картины Карена Шахназарова «Рожденный в СССР» искали актеров даже среди непрофессионалов. Об этом просил сам режиссер: чтобы взяли в картину нераскрученных, неизвестных актеров — или студентов из театральных вузов, или непрофессионалов, вплоть до деревенских. В поисках новых лиц кастинг-группа даже совершила поездку в Петербург, что случается, замечу, не часто.

Н.Алексеев. Если талантливый человек, не знаю, живет в тайге, может ли он рассчитывать на роль в блокбастере?

О.Ковалева. Таким людям сложно пробиться, поэтому все едут в столицу. Однако есть надежда, что с развитием информационных технологий шансов

у каждого будет больше. К примеру, из любого региона России можно посредством Интернета связаться с актерскими агентствами Москвы. Настоящим прорывом в этом плане можно считать интернет-проект «Ты — кинозвезда», благодаря которому несколько ребят из самых разных уголков страны получили роли в кино. Если человек живет, как говорится, «на Камчатке» и хочет попасть в кино, то в первую очередь он должен понять, зачем ему все это нужно, да и нужно ли вообще. Каждый должен все-таки отдавать себе отчет в своих способностях и талантах. Например, дожив до двадцати пяти лет и ни разу не выступив даже перед маленькой аудиторией, можно и не раскрыть свой потенциал. Важно тренироваться в школьных спектаклях, в институтском КВН, в городском театре, если он есть. Непрофессионал — условное понятие. Это ведь просто человек без диплома. Но, может быть, кто-то из непрофессионалов невероятно талантлив? С детства поет, танцует, играет на гитаре, ходит в театральную студию, занимается спортом... Тогда уже очевидны навыки, чтобы стать или не стать актером.

Н.Алексеев. Есть ли у нас старлетки, как в Голливуде?

О.Ковалева. Не знаю, как это называть по-русски, но, безусловно, подобное явление у нас есть. Правда, старлетка старлетке рознь. Взять, к примеру, двух моих знакомых, условно назовем их Маша и Даша. Маша сидит дома при богатом мужчине, не работает и на актерские пробы не ходит. Она один раз заявила о себе на одном проекте и теперь думает, что это ее первый и последний шанс. Даша — совершенно другая девочка, которая, не имея за плечами хорошего материального обеспечения, никакого образования, все же старается развивать свои таланты. Она зарегистрирована в пяти агентствах, все пять время от времени предлагают ей варианты, и она приходит на все кастинги, не привередничая. А ведь ходить на актерские просмотры — это тяжелая работа. Надо разузнавать о них заранее, распределять свое время, состыковывать встречи в один день в разных концах города, при этом везде выглядеть соответственно нужному образу. Будущим актерам кастинг необходим как тренинг, чтобы быть в тонусе. До умопомрачения никто не ходит, а талантливого человека обязательно заметят. Но рано или поздно, в общем-то, все кастинги заканчиваются съемками. И человек хоть где-то в эпизоде, но все равно снимется, ну а дальше — как получится. Ведь удача любит активных. В будущем хотелось бы повышения профессионализма — и среди начинающих исполнителей, и в самих актерских агентствах и съемочных группах. Сейчас идет период развития кино- и телеиндустрии, упадка не предвидится. Актеры будут все более востребованными. Совершенно не исключено, что многие из тех, кого мы сейчас не знаем, могут стать популярными, а может, и звездами.

M E D I A

КИРА БОГОСЛОВСКАЯ

Сериалы: welcome в мир иной

Виртуальные миры

Главной метафорой, которая характеризует многочисленные способы того, как современный зритель воспринимает сериалы, можно признать их, сериалов, существование в качестве альтернативного эмпирическому мира. Постоянная аудитория начинает жить в «мыльных операх» именно таким — и в первую очередь таким — образом, что подтверждают многолетние данные фокус-групп. И это верно не только в отношении сериалов — телевизионный поток во многом воспринимается как один бесконечный сериал, основным свойством которого является «переключение реальности» с обыденной на телевизионную. На примере сериалов этот феномен проявляется особенно четко: «мыльные оперы» многие зрительницы называют своей «второй семьей», в мире прайм-тайма судьбы героев ведь не исчерпываются романтическими отношениями, а включают в себя более широкий контекст — это судьбы глубоко небезразличных тебе друзей.

Процесс ухода в другой — сериальный — мир есть фундаментальная зрительская потребность: люди вечером смотрят телевизор, чтобы *отдохнуть, расслабиться после работы, переключиться*[1]. Даже если сериалу недостает подлинности и силы характеров, в ходе работы фокус-групп можно наблюдать, как зрители используют его как своего рода «пятна Роршиха»[2], то есть достраивают, выдумывают характеры персонажей и их судьбы в соответствии со своим ви́дением и пониманием устройства жизни.

Куда, в какие миры хотят уйти современные зрители от той реальности, которая их окружает? Чаще всего на вопрос о направлении ухода многие отвечают: *«Хочется хорошего, нужна сказка, возникает желание отдохнуть»*. В этой связи напрашивается гипотеза того ухода, который описывал Толкиен: «К волшебным историям, которые предлагают нам помощь фантазии, восстановления, побега, утешения — поддержку, в которой дети, как правило, нуждаются меньше, чем взрослые».

Однако волшебных историй в прямом смысле — с введением в сюжеты сериала «нереального», мистического, сказочного содержания — на российском ТВ парадоксально мало. Сериальные «сказки» строятся не на фантастическом, а на реальном, подчас и квазидокументальном материале, и это отвечает осознаваемым и неосознаваемым желаниям зрителей.

---

[1] Здесь и далее курсивом отмечены высказывания зрителей во время работы в фокус-группах. Авторский стиль сохранен.

[2] Психологическая методика «тест Роршиха» представляет собой набор аморфных слабоструктурированных изображений, в которых испытуемые угадывают те содержания, которые актуальны для них лично. Используется для диагностики личностных свойств.

«Сказкой» зрители называют не волшебное или мистическое содержание, а идеальное, правильное разворачивание *«реального жизненного»* сюжета, *«сбывание мечты»*, воплощение в сериале тех романтических, чувственных желаний, которые слабо реализуются в повседневной жизни: *«Хочется видеть принца на белом коне, себя в образе прекрасной принцессы, реализовавшиеся жизни, красивые поездки, преданную любовь, счастливую семью, удачную карьеру. Ну, конечно, не в такой квинтэссенции, иначе будет сплошной сахар. А так дозировано, чтобы мы разрыв сердца не получили. Разбавляя реалиями нашей жизни. А сказочность как выстраданная награда, как манок: будет — не будет, будет — не будет...»*

Парадокс состоит в том, что одновременно с желанием отдохнуть, расслабиться, увидеть сказку зритель хочет увидеть на экране современную ему российскую жизнь и поэтому однозначно предпочитает отечественные сериалы зарубежным.

Не нужно быть экспертом, чтобы понять: реальные контуры этой жизни никак не отвечают условиям «сказочности» и вряд ли позволяют отдохнуть во время их наблюдения.

Условия обитаемости (популярности) сериальных миров

Как же удается совместить столь парадоксально несовместимые требования? Что же нужно, чтобы сериал стал для зрителей таким — альтернативным миром?

Чтобы иметь успех, сериальный мир должен, во-первых, обладать «общетелевизионным качеством»: внятный и прозрачный сюжет, сильная интрига, яркие образы персонажей, хорошая игра актеров. Этими качествами обладают все проекты длительной популярности: «Улицы разбитых фонарей», «Тайны следствия», «Каменская» и другие. Во-вторых, и это не столь очевидно, сериальный мир захватывает чувства и мысли зрителей, если в нем понятным, прозрачным языком говорится о человеческой судьбе в перспективе ее предельных категорий — жизни, смерти, любви. Они важны и узнаваемы людьми вне зависимости от конкретного времени и пространства, в котором происходит действие сериала. Их можно описать, используя классические архетипы Юнга: «герой» и «тень», «анима» и «анимус». В прямом переводе на язык сюжета это отношения между героем и антигероем, между мужчиной и женщиной.

Несмотря на кажущуюся очевидность этого тезиса, на экране существовало множество сериалов, в которых такие базовые темы не были подняты совсем или были недостаточно эмоционально или убедительно раскрыты: герои в них сидели, ходили, говорили, но не проживали ситуаций на уровне жизни и смерти. Подобные сериалы не имели успеха у зрителей, которые и высказывались о них приблизительно следующим образом: *«Ходят-ходят, говорят-говорят...»* То, что не затрагивает базовые архетипы, не представляет собой целостный мир и не в состоянии актуализовать достаточное количество зрительской энергии, чтобы «обосноваться» в нем. Максимальный же успех имели именно те сериалы, которые оказывались способны реализовать темы жизни и смерти на уровне непосредственного проживания, — например, «Нина», «Бригада», «Бандитский Петербург».

Наличие в сериальном мире описанных качеств является для его успеха условием необходимым, но недостаточным. Они ничего не говорят о том, кто такие его персонажи, в каком мире — пространстве-времени — и в какой среде они живут, кого и как любят или ненавидят и, наконец, какое Сокровище ждет Героя в финале.

Над сюжетом сериала, как говаривали когда-то, находится «надстройка»: те идеалы и ценности, к которым стремятся его герои и которым следует сериальный мир в целом. Эта надстройка организует то, что принято называть базовыми сообщениями сериала, поскольку отвечают на вопросы, для чего живут герои сериала, что они делают и как вообще устроена жизнь.

В случае сцепления этих двух миров — сериала и зрителя — именно надстройка становится фундаментом успеха.

Очертания успешного сериального мира, его идеалы и ценности должны соответствовать содержанию коллективных представлений, в пространстве которых живет большинство зрителей, тем «мифам», которые осознанно — а чаще неосознанно — разделяет его аудитория. Эти коллективные представления говорят не о том, какой мир есть на самом деле, а каким, исходя из них,

«Сонька — Золотая ручка», режиссер Виктор Мережко

он мечтается, каким должен был бы быть. Иными словами, они очерчивают конструкции сказки, которая на узнаваемом материале воплотит скрытые ожидания зрителей. Так возникает то «мифологическое качество» сериала, которое и определяет, будет он событием или пройдет незамеченным, несмотря на его высокое «телевизионное качество».

Так «Участок» содержит сообщение о ностальгически безопасном деревенском мире, где живут неравнодушные друг к другу люди, стремящиеся к справедливой жизни, его атмосфера скажет об этом куда больше слов. Иногда базовая метафора соответствует главной интриге сериала и даже названию, например, в «Гонках за счастьем» именно процесс гонок в прямом (автогонки) и переносном смысле составлял основное содержание. И именно за счет неактуальности этого сообщения для современной аудитории сериал не имел успеха: *«Нагонялись уже»*.

Базовые метафоры успешного сериала должны соответствовать тем течениям культурных и общественных настроений, которые преобладают в данный момент в обществе. Но при этом соответствовать им не прямо, а таким образом, чтобы зритель, сидящий у телевизора, продолжал оставаться в пространстве символической безопасности — лично ему, его картине мира, ценностям, идентичности в момент просмотра ничего не должно угрожать.

«Не будите Герцена»

Если сериал выходит из области «осуществления мечтаний», у зрителей актуализируется базовая тревога — чувство, возникающее, если сериал, вместо того чтобы уводить зрителей от реальности с ее проблемами, возвращать душевное спокойствие, наоборот, напоминает им про нерешенные проблемы общества и собственной жизни, не предлагая удовлетворительного ответа на эти вопросы.

Базовая тревога нарушает, в терминологии Бодрийяра, чувство «чудесной безопасности»: «Мы живем под покровом знаков и в отказе от действительности. Чудесная безопасность: когда мы смотрим на образы мира, кто отличит это краткое вторжение действительности от глубокого удовольствия не быть в ней? Образ, знак, послание — все то, что мы потребляем, — это наше душевное спокойствие, подкрепленное дистанцией от мира, которое даже сильный намек на действительность скорее убаюкивает, чем нарушает»[3].

По результатам исследований именно за счет актуализации базовой тревоги не имели достаточного рейтингового успеха многие передачи и программы, посвященные реальным и актуальным для всех зрителей темам нашей жизни — детям, здоровью, социальной проблематике.

Если такие программы не предоставляли зрителям убедительный образ положительного героя, полного и исчерпывающего решения проблем, при их просмотре у зрителей всплывали нерешенные проблемы и актуализировалось само чувство базовой тревоги. Передачи нарушали «чудесную безопасность», символически ставили под угрозу личную идентичность зрителей, правильность их образа жизни и мыслей. В результате намерение смотреть эти программы у зрителей резко сокращалось.

Примером того, как возбуждается базовая тревога, может быть зрительское восприятие одной из публицистических передач, в которой в качестве героя предстал полковник, который спас из чеченского плена огромное количество русских солдат, причем делал он это сам, без помощи государства. Это была попытка «того» НТВ сделать передачу, повествующую об истинных мужских качествах.

Зрители с огромным уважением говорили, что герой этой передачи — действительно герой нашего времени, а не «герой дня». Но намерение аудитории смотреть данный выпуск было низким — программы про «героя дня» зрители смотрели бы охотнее. Причина такого невысокого желания в том, что признание героем человека, который на свой страх и риск, без помощи государства спасал русских ребят, вызывает массу вопросов и нарушает чувство символической безопасности. Почему ребята оказались в плену? Что для их спасения делало государство? И наконец, а я-то сам что сделал бы в этой ситуации?

Телеведущая Елена Ханга говорила: «Стараюсь, чтобы на четыре передачи про похудение, длину юбок, как вернуть любимого или разобраться в магии одна была бы про усыновление или пересадку органов или еще на какую-то болевую тему. Считаю это своим гражданским долгом. Но темы эти идут плохо, и рейтинг у таких передач — низкий. Потому что это — правда жизни. А зритель наш в большинстве своем предпочитает два прихлопа — три притопа и чтобы подводка — шутка. Опять же, сколько угодно можно возмущаться, но в конце дня прибывает так называемое «послание дураков дуракам» — рейтинг, ознакомившись с которым, рекламодатель может захотеть переместиться в передачу повеселее, с большей аудиторией. Поэтому приходится соблюдать баланс».

Вырисовывается угрожающее по своей бескомпромиссности правило успеха сериала нашего времени: сказка, в которой хотят жить зрители, должна давать им чувство символической безопасности. А в силу постоянной опасности возбуждения базовой тревоги сериальный мир должен быть таким,

---

[3] Бодрийяр Ж. Общество потребления: его мифы и структуры. М., 2006.

чтобы зритель не чувствовал себя в нем «плохим» — униженным, ущербным, проигравшим.

Появление в сериале бьющей в глаза реальности или актуализация им слишком болезненных тем современности немедленно сказывается на его популярности: *«Мы не хотим смотреть на нашу жизнь»*. Зритель не хочет, чтобы ему напоминали о его беззащитности, близости смерти и других экзистенциальных проблемах. Сериальные миры призваны эту базовую тревогу

«Сонька — Золотая ручка»

потушить, а не разжечь. Горькая правда, развенчивающая иллюзии, зрителям сериалов не нужна.

И не только в силу того, о чем говорил Хичкок: «Смешно требовать от истории достоверности. Кусок жизни — это то, что вы можете получить задаром перед входом в кинотеатр. А драма — это жизнь, из которой вырезано все скучное». Скорее, здесь работает тот факт, что современная реальность у зрителей маркирована настолько тяжелыми и несказочными ассоциациями, что попытка сотворить на основе этой реальности сказку, как правило, обречена на неудачу. Уточним, правда не нужна в ситуации, когда она относится к таким аспектам жизни, которые невозможно изменить к лучшему.

Однако и полное выключение из сериальных миров тех частей реальности, которые вызывают тяжелые ассоциации и будят базовую тревогу, также не получается — сериалы при этом теряют актуальность и зрители говорят о них уже разочарованно: «Ну, это сказка». Чтобы сериал имел успех, нужно, чтобы он точно соответствовал самым насущным в этот момент общественным представлениям, но при этом не возбуждал базовую тревогу.

«Сонька — Золотая ручка» как «страшная сказка»

Рассмотрим, как может решаться эта символическая дилемма на примере сериала «Сонька — Золотая ручка».

Сериал вызвал на фокус-группах высокий зрительский интерес. Этому способствовали соблюдение в сериале первых двух необходимых условий успеха: хорошее качество самого сериала — внятный, интересный сюжет, который *интригует, захватывает*, сильная интрига, интересный зрителям персонаж Сонька — Золотая ручка, яркие, убедительные образы других персонажей, красивые виды и интерьеры. *«Держит внимание. И дети, и тюрьма и бриллианты», «Исторический, не похож на другие», «Этот фильм отличается от массовых убойных сил».*

Третьим, достаточным, условием успеха стала неожиданная актуальность образа самой Соньки — Золотой ручки для российских зрителей: *«Современный фильм»*. Этот образ актуализирует очень важные для жителей нынешней России темы причин/правомочности воровства, его моральной приемлемости/неприемлемости, наказуемости/ненаказуемости зла. Сюжет о знаменитой воровке прошлого перекликнулся со многими сюжетами и стратегиями поведения, характерными для сегодняшней России. *«Сонька — герой нашего времени; многие женщины после перестройки так себя ведут».*

Несмотря на то что действие сериала отнесено по времени далеко в прошлое, дилемма героини — выбор между честной, но наполненной трудами и/или скучной — нечестной, приносящей зло людям, но при этом яркой и богатой жизнью, также оказалась очень востребованной, вызывающей у респондентов сильные чувства: *«Актуально — на порядок выше, чем «Убойная сила», «Реалии XX века перенесли в XIX век. Они тогда только рождались, эти воровские сообщества».*

Неожиданная нынешняя востребованность тематики сериала про известную воровку прошлого инициировала эмоционально насыщенное отношение зрителей: *«Современный фильм», «Очень перекликается с сегодняшним днем, и это — печально»*. Те законы сегодняшней жизни, на которые сериал указывал зрителям, вызывали бурные дискуссии: *«Еще посадить Чубайса», «Пересекается с бандюками и рэкетом, и проститутки всегда были — это сегодняшний день».*

Важно подчеркнуть, что человеческое отношение зрителей к Соньке, к ее жизненной истории, о которой рассказывает фильм, у большинства зрителей было резко отрицательным.

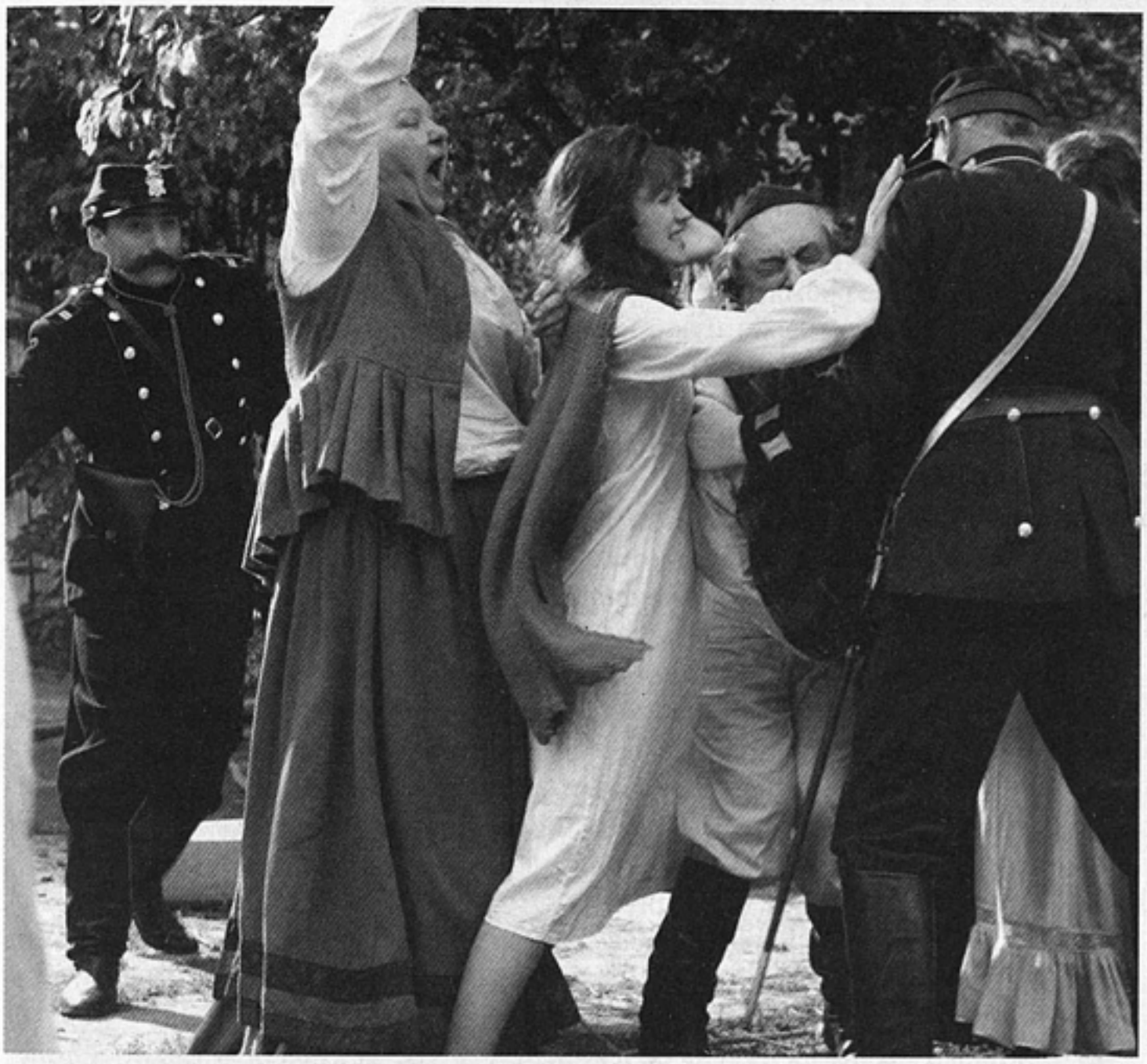
Зрителям было трудно отнестись к «Соньке — Золотой ручке» невовлеченно, как к фильму, позволяющему отдохнуть, расслабиться вечером. Только меньшинство респондентов отделяли поведение и моральный облик героини от самого сериала и смотрели фильм как пример *легкого жанра*. Остальные респонденты относились к показанному серьезно, как к жизненной правде: *«От безделья, ветрености — воровать. Это не пример для подражания. Не понравилось», «Отражает нашу жизнь — вранье, ложь — мы выживаем».*

Показ в первых сериях успешного воровского поведения Соньки, за которым не следует немедленного наказания со стороны закона, вызывал у зрителей очень сильные чувства: злость, раздражение, бессилие — настолько сильные, что многие проецировали их на сам сериал и иной раз не в состоянии были смотреть и воспринимать его отличные от прямого морализаторства сообщения. За негативными переживаниями публики здесь можно разглядеть очень сильный иррациональный страх того, что вдруг опрокинется мир/система представлений о нем и воровать станет «законодательно» можно, и тогда они — те, кто этого сознательно/неосознанно не делал, окажутся в дураках.

Этот страх не лишен «символических оснований». Большинство зрителей считают, что в современной России зло и воровство ненаказуемы, наоборот, они являются успешными стратегиями: *«У нас зло не наказуемо. И по-*

этому этого нельзя показывать. Безнадежность легкая возникает. Это, типа, говорить больному, что он неизлечимо болен, что нет надежды. Хочется хорошее видеть».

Именно потому, что они хотели бы видеть *хотя бы на экране* «правильные ценности» и наказанное зло. Такие «правильные ценности», на их взгляд, реализованы в таких сериалах, как «Каменская», «Тайны следствия». Самым же интересным явилось то, что, несмотря на накал и резко отрицательные суждения о Соньке, большинство зрителей намеревались обязательно посмотреть сериал: *«Лучше, чем криминал», «Не нравится персонаж, но посмотрю — исто-*



«Сонька — Золотая ручка»

рический колорит привлекает», «Посмотрю Соньку — хотя бы, чтобы сказать потом, какая это чушь...»

Отказывались от просмотра только те единичные зрители, которые в связи с аморальностью главной героини испытывали от просмотра только отрицательные чувства: *«Я буду тратить свое время и внимание, только чтобы что-то взять, а здесь взять нечего».*

Почему же сериал, который провоцирует столь сильные чувства и на первый взгляд не отвечает идеалу сказки, тем не менее не вызвал снижения зрительского интереса?

«Сонька — Золотая ручка» действительно возбуждает у зрителей чувство базовой тревоги, способное ограничить их интерес; образ блестящей и успешной воровки многое слишком напоминает в современной России: *«Вызывает возмущение: «полная бездуховность».* Однако специфика его восприятия заключается в том, что включение базовой тревоги происходит только на уровне узнавания базовых стратегий человеческой жизни.

Историческая дистанция, отделяющая зрителей от персонажа, не позволяет делать прямых интерпретаций и проводить прямых аналогий между стратегией жизни Соньки и настоящим временем — и, соответственно, ослабляет чувство базовой тревоги до приемлемого уровня. В результате сериал вос-

принимается не как правдивая (и этим нарушающая чувство личной безопасности зрителей) история, но как своеобразный «актуальный экстрим», дающий испытать сильные чувства, но не затрагивающий реальной личной символической безопасности. То есть «Сонька — Золотая ручка» для зрителей — сказка. Только страшная.

В целом за счет исторической дистанции интерес к сериалу оказывался выше, чем базовая тревога, им возбуждаемая, поэтому зрительское внимание к фильму остается сильным.

В части базовых сообщений сериал «Сонька — Золотая ручка» уловил общественную значимость осваиваемого им смыслового пространства и занял особое место в продукции этого ряда.

Сегодня базовым для многих зрителей является желание увидеть на экране современный положительный социальный образец, вселяющий ощущение законности и спокойствия. Популярность «бандитских» сериалов, в которых одни герои нарушают закон, другие действуют робингудовскими методами, снижается: *«Все это уже было, сейчас другое время»*. Сегодня зрителям свойственно «поддерживать политику» избегания крови и жестокости на экране; историческое время, когда сериалы «Бригада» и «Бандитский Петербург» могли иметь столь выраженную популярность, давно прошло.

Однако такое смещение социального идеала в сторону законности и порядка не привело на телевидении к продвижению в эту же сторону реальной ситуации и, соответственно, зрительских способов ее осознания. Эпоха криминальных телесериалов проходит, но зрительское убеждение в криминогенности власти и денег в России остается. Общая оценка зрителями происходящего в российском обществе такова: *«У нас криминальное общество, зло в современной России по-прежнему ненаказуемо»*.

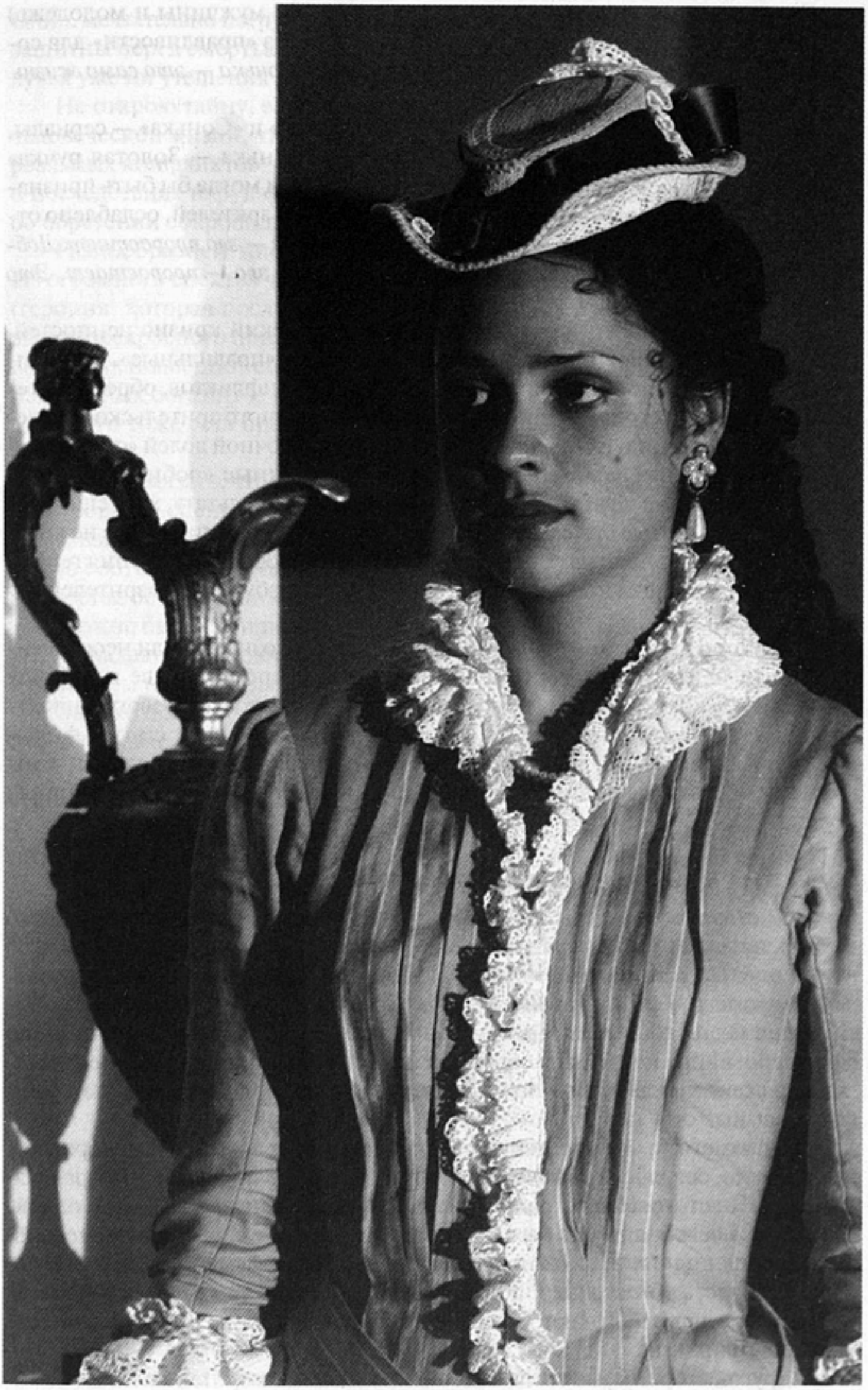
За счет этого образуется дилемма между телевизионной (задающей социальный идеал) и жизненной реальностью. С одной стороны, зрители хотят смотреть сериалы типа «Каменской» и «Тайн следствия», где «все правильно», где есть идеал и убеждающие их положительные герои. С другой стороны, они понимают, что эти образы далеки от социальной правды, часто даже противоположны ей. *«Зло в России ненаказуемо, что такое наша милиция — известно всем. Именно поэтому на экране этого не хочется видеть и не надо показывать»*. Такие сериалы приятны зрителям, их просмотр вызывает чувство удовлетворения, но они по-настоящему не актуальны для них. Но такие темы («правда») с высокой вероятностью вызовут возрастание базовой тревоги и снижение интереса к сериалу как к средству *«отдыха и расслабления»*.

«Сонька — Золотая ручка» содержит символические средства преодоления этой дилеммы: общеизвестность Соньки как персонажа, другая историческая эпоха, в которой происходит действие, в сочетании с притягательной и переживаемой современными зрителями темой воровства/невинности, воровства/возмездия за воровство, образуют синтез, позволяющий зрителям (осознанно или неосознанно) смотреть сериал как иносказание.

Посредством исторической дистанции соотнесение с нашей жизнью тут плавно переводится в русло ассоциаций не с сегодняшней исторической конкретикой, а с актуальным, но не вызывающим зашкаливающей тревоги «метасюжетом», который стоит за телевизионной конкретикой. В итоге сериалу удается обойти миф о правильности устройства жизни и заговорить об актуальном, не будучи отвергнутым зрителями.

Интересно сравнить зрительское восприятие «правильного» сериала «Каменская» и «неправильного» — «Сонька — Золотая ручка».

Около половины зрителей (большей частью это женщины и пенсионеры) выбрали бы для себя сериал «Каменская» — как реализующий «правильные ценности» с главной героиней, которая во многом является образцом для подражания, с обязательным наказанием зла в конце каждой серии. Такая структура отвечает целям привычного вечернего телесмотрения, поддерживает и успокаивает зрителей в их стремлении к безопасности: *«Увидеть интересное, отдохнуть, расслабиться»*, *«Не хочется жестокости — раньше по-дру-*



«Сонька — Золотая ручка»

гому было. Патриотизм. В конце Каменской хэппи энд, я это могу применить в жизни — нужное, а с Сонькой я себя ассоциировать не хочу, и я хочу хорошее ощущение — а у меня тревога».

Для зрителей, смотрящих сериалы, важны две вещи: получить от пребывания в придуманном сценаристами мире хорошее настроение и вынести для себя что-то практически полезное — в этом смысле «Каменская» и «Тайны следствия» как продукт вполне отвечают таким зрительским «запросам»: «Каменская» — практичный продукт и «Сонька» как продукт непрактичный.

Однако вторая половина зрителей (в основном мужчины и молодежь) выбрала бы для просмотра «Соньку» — в силу как раз «правдивости» для современного общественного сознания этой темы: *«Сонька — это сама жизнь. Страна должна знать своих героев»*.

Большинство зрителей считали, что «Каменская» и «Сонька» — сериалы, сопоставимые по силе воздействия. При этом «Сонька — Золотая ручка» именно в силу своей тематической востребованности могла бы быть признана лидером, но это возможное лидерство, по мнению зрителей, ослаблено отсутствием положительного героя: *«Сюжет подводит — зло прорастает. Добро должно победить, мы надеемся, а получается, что зло — прорастает. Это ослабляет и напрягает»*.

В таком восприятии проявляется общероссийский кризис ценностей, о котором много говорят и пишут в последнее время: «правильные», «конвенциональные» пути достижения целей, разрешения конфликтов, обретения героем сокровища сегодня уже не вызывают непременного зрительского доверия и воодушевления. Конечно, они обладают достаточной долей «сказочности», в смысле «нереальности». Но старые, незаконные «робингудовские» методы достижения целей, приводящие к искомому результату, хотя еще и обладают правдивостью описания реальной российской жизни, но уже не являются тем, что дает положительный «образцовый» способ достижения героем цели, решения имеющихся проблем. Они теперь возбуждают у зрителей базовую тревогу.

Те кинопроизведения последних лет, которые осознанно или неосознанно смогли найти новое место в символическом пространстве и, обойдя конкретную «правду жизни», не возбудить при этом базовую тревогу, снискали общественную популярность. Стоит упомянуть в связи с этим фильм «Остров», говорящий об «истинных ценностях» без привязки к конкретным обстоятельствам места и времени, в которых живет сегодняшняя Россия.

Сказка и быль в современных сериалах

С одной стороны, контуры искомого зрителями «сериального мира» можно назвать иллюзиями и высказываться в том смысле, что народу нужны хлеб и зрелища. Помните видеостены с «болтающими родственниками» в незабвенном романе «451 по Фаренгейту» Рея Брэдбери? Вспоминается также антиутопия Олдоса Хаксли «Прекрасный новый мир», в которой специально сформированное под нужды общественной стабильности население снимало напряжение посредством похода в «ощущалки» и приема безвредного наркотика сомы.

Надо заметить, что моральные сообщения многих современных сериалов, как правило, безупречны, находятся почти на уровне «нравственных рассказов» Л.Н.Толстого. Несмотря на криминальные интриги, лежащие в основе даже самых безобидных из них, они довольно дидактичны, уровень морального сообщения в них находится на уровне пятого класса школы: зло и несправедливость обязательно наказываются, преступники садятся в тюрьму, нормальные люди получают заслуженное вознаграждение, а Золушка встречает своего принца.

С другой стороны, не стоит недооценивать наших зрителей: глядя на экран, они хорошо понимают, что видят сказки, хотят смотреть именно сказки и интеллектуально оказываются в состоянии отличить эти сказки от реальности. О корнях этого явления можно сказать словами Гессе, описывающего в книге «Игра в бисер» феномен «фельетонной эпохи»: «Те люди... жили в постоянном страхе среди экономических, политических и моральных волнений и потрясений, вели ужасные войны, в том числе гражданские, и образовательные их игры были не просто бессмысленным ребячеством, а отвечали глубокой потребности закрыть глаза и убежать от нерешенных проблем и страшных предчувствий гибели в как можно более безобидный фиктивный мир.

Они... мечтательно погружались в решение кроссвордов — ибо были почти беззащитны перед смертью, перед страхом, перед болью, перед голодом, не получая уже ни утешения у церкви, ни наставительной помощи духа».

Не открою тайну, если скажу, что все сказочные сюжеты — это сюжеты человеческой жизни, что они содержат символические средства разрешения реальных конфликтов. «Сестрица Аленушка и братец Иванушка» — повесть о последствиях нарушения мистического запрета, «Аленький Цветочек» — об обретении сокровища души, скрывающегося за маской.

Разнообразием мифологических вечных сюжетов сериалы не блещут. Из огромного спектра чаще всего используются три метасюжета: «Золушка» (героиня, которая после больших страданий обретает наконец свое счастье в лице прекрасного принца: «Нина», «Леди Босс» и т.д.), «Робин Гуд» (герой, восстанавливающий социальную справедливость путем «экспроприации» незаконных богатств), «Богатые тоже плачут» (свидетельство, что у сильных мира сего тоже есть проблемы, гасит зависть и, как следствие, социальную агрессию).

Нельзя сказать, что именно эти метасюжеты исчерпывают тоску зрителей по хорошему сценарию собственной жизни и такому же хорошему сценарию жизни страны. Однако именно они наиболее легки в реализации и усредненно соответствуют массовому запросу, повторяя и одновременно формируя состав общественных иллюзий.

Можно было бы призвать выискивать те мифологические сюжеты, которые попадают в основном в «миф» аудитории именно сегодня и работают в основном на общественную пользу.

Однако понятно, что то, что мог позволить себе, например, Эльдар Рязанов в фильме «Гараж», требует таланта, гражданской позиции, времени и денег. Кроме того, «Гараж» — это единичный фильм, а не долгоиграющий сериал.

В любом случае нужно отдавать отчет в том, о чем говорил один из экспертов в исследовании, посвященном контурам телевизионной картины мира: *«У современного ТВ две задачи — зарабатывать деньги и обеспечивать политическое влияние. В процессе решения этих задач возникает картина мира. Это не потому, что кто-то ее такой хочет создавать, это механизм, безразличный к этой стороне результата. То есть нельзя сказать, что загрязнение воздуха выхлопными газами происходит в интересах тех, кто пользуется автомобильным транспортом. Никому не интересно загрязнять воздух, это побочное следствие».*

Надежды ради закончить мне хочется словами М.Анчарова, снявшего много лет назад сверхпопулярный сериал «День за днем» — о буднях людей, живущих в московской коммуналке: «Что касается философских идей, я всегда придерживался правила, которое высказал однажды физик Энрико Ферми: идея не додумана до конца, если ее нельзя объяснить на пальцах. Писатель и философ, по моему мнению, не более чем повивальная бабка: он должен помочь читателю родить свою мысль — такова его роль и функция. И если он не верит, что читатель способен понять самую сложную философскую мысль, что в нем самом есть плод этой мысли, то пусть отставит свое дело и отойдет в сторонку... А там, в глубине души у каждого есть мудрость и талант. Я в этом убежден. Не талантливы только принципиальные злодеи и принципиальные скоты — они скованы своими гневными вонючими страстями. Но люди же... люди талантливы».

П У Б Л И К А Ц И И

Георгий Рерберг

СЕРГЕЙ СОЛОВЬЕВ

Гося-сан

Кинооператор Георгий Иванович Рерберг — личность, конечно же, достойная описания романного. Та маленькая новелла, которую в моих скромных литературных силах здесь ему посвятить, способна лишь слегка приоткрыть завесу над удивительно сложным, тонким и красивым предметом, персонажем, явлением, которые он собою, без сомнения, представляет.

Начать хотя бы с того, что прежде всего Георгий Иванович — гений. В отечественном киноискусстве это звание стойко прилеплялось не ко многим — к Иннокентию Михайловичу Смоктуновскому, например. Перед чудом его таланта все лишь беспомощно разводили руками:

— Что тут скажешь? Гений!

С одной стороны, это было вроде как слегка насмешливой ему кличкой, с другой же, все ясно понимали, что да, действительно, он — гений. То же с Георгием Ивановичем. В профессиональной кинематографической среде у него репутация неоспоримого гения со всем набором оттенков, которые в это слово вкладываются современниками. Гений — это и кликуха, и ироническое подмигивание, и чистая правда.

И глаза Рерберга, и весь его чувственный механизм души, и все рецепторы, осуществляющие художественную связь с миром, утончены и усложнены до невероятных, до немыслимых обычному человеку пределов. Скажем, сам видел не раз на наших съемках: он просил промерить освещенность где-нибудь в темноте, в глубокой тени, под каким-нибудь дальним столом в углу комнаты. Второй оператор, сопя и ругаясь, лез под стол с люксметром и наконец называл какую-то сверхмалую цифру.

— Глупости, — обрывал его Рерберг и, на секунду слегка прищурившись, добавлял: — Там полторы единицы.

Перемеривали по-настоящему и убеждались, что он, как всегда, прав. На глаз он безошибочно определял ничтожнейшее количество люксов, неопределимое ни одним сверхсовершенным электронным прибором, всякий раз подтверждая, что глаз у него — инструмент точнейший.

Но гениальность его далеко не только чисто профессионального свойства. Все привычные представления о добре и зле в личность его не укладываются. Принято, скажем, считать, что гений и злодейство — две вещи несовместные. Пример Рерберга этот примитивный трюизм опровергает: оказывается, очень даже совместные...

С Рербергом я снял всего одну картину, далеко не лучшую, — «Мелодии белой ночи». В сценарии она называлась «Уроки музыки». И действительно, те уроки, которые преподал мне на этой картине Георгий Иванович, уникальны.

Работать с гением — счастье... Это тоже трюизм, но справедливый.

Я бы снимал с ним и снимал, сколько бы жизни хватило, ничего, кроме наслаждения, не получая, если бы не этот проклятый вопрос о гении и злодействе. Количество злодейств, которые Гоша время от времени творит, сам о том не задумываясь, даже не ведая, ни в какие разумные рамки не умещается.

Есть злодеи идеологические, знающие, что творят зло, и именно от этого удовольствие получающие. Гога совсем иной породы. По природе своей он человек добрейший. Но доброта его и доверчивость устроены так своеобразно, что объективно получается — он, конечно, злодей, хоть и не идеологический. Его так называемое злодейство идет от полной неуправляемости его сверхчувственной натуры. Как не управляются его сознанием чувство света, цвета, ви́дение мира, так не управляются его личностным сознанием очаровательнейшие злодейские грани абсолютно незаурядного характера.

Еще до того как пригласить Георгия Ивановича на фильм, я пошел советоваться с более опытными, умудренными совместной с ним работой коллегами. Я понимал, что великой для меня честью будет его согласие. Специально пересмотрев «Зеркало», я был потрясен невиданным кинематографическим совершенством картины, совершенством операторского мастерства, сложнейшей гармонией, невероятной красотой изображения, нераздельностью его и самого тайного, невыразимого авторского чувства. Но каков Рерберг в работе? С кем я буду иметь дело?

Андрей Кончаловский, первый, к кому я обратился с этим вопросом, выпучил на меня глаза:

— Ты что, спятил? Хочешь концы отдать? Калоши откинуть? Это же дикий, не всегда трезвый мустанг. Будешь его объезжать — сомнет, раздавит, вышвырнет из седла. Обалдел! С ума сошел! Как в голову могло такое прийти?!

Я пошел наводить справки к Тарковскому. По отношению к Рербергу тот проявил удивительную нежность, чего за ним почти не водилось. Повздыхал, посетовал, что Гога трудно живет, и, понимая, что наша японская картина связана не только с традициями театра «Но», но и с обыкновенными иенами, которые, конечно же, могут существенно поправить Гогино материальное положение, Андрей сказал, что готов отложить на три-четыре месяца съемки «Сталкера», к которому они тогда уже готовились. Те, кто знал Андрея, смогут по этим диким, немыслимым для него словам оценить действительную степень тогдашней его нежной влюбленности в Гогу.

— А как он в общении? — продолжал выспрашивать я. — С ним легко работается?

Андрей тут тоже выпучил на меня глаза, уразумев, что имеет дело с полным идиотом.

— С кем? С Гогой? Как легко! Это же чудище! Невиданное, нечеловеческое чудище!..

Если два таких мосфильмовских «крокодила» — употребляю здесь это слово в самом нежном и хорошем смысле — говорят про своего оператора, что он во много раз крокодилистее, чем они сами, то вроде как оставить их слова без внимания нельзя. Но так уж хотелось поработать с Рербергом, что я все же не удержался и пошел приглашать его на картину.

Георгий Иванович говорил со мной приветливо, но строго. Взял сценарий, полистал, почитал, мы еще раз встретились.

— Картину сделать можно, — сказал он. — Но делать надо так, чтобы переделывать не пришлось. Представь, стоят у белой черты в линию перед светофором четыре машины. Новая «Волга», новые «Жигули» (тогда они еще только появились), брежневский «ЗИЛ» и маленький серебристый «Мерседес». Зажегся зеленый свет, машины срываются с места, ревут моторы, с лязгом переключаются скорости, и только «Мерседес» легко и мгновенно уносится вдаль, лишь маячат в темноте для отставших его светящиеся в темноте габариты...

Сравнение меня поразило, но и вселило какие-то радужные надежды.

Далее стало происходить нечто чудесное. Начали снимать кинопробы.

В этот период, по какой причине, уж точно не помню, достаточно долгий, Георгий Иванович не выпивал. Ходил, сосредоточенно нахмурившись, видимо, внутренне уточняя для себя образ уносящегося вдаль «Мерседеса». Тех ужасов, о которых рассказывали старшие товарищи, не было и в помине. Вместо обещанного мне человека с тяжелейшим, вздорным характером, способного целую смену ставить свет на один кадр и так и уйти, ничего не поставив, рядом со мной витал чудом обретенный ангел во плоти. Ангел передвигался по павильону абсолютно бесшумно, словно перелетал с места на место, причем перелетал удивительно неспешно, с полным чувством собственного достоинства, команды отдавал полушепотом, его группа работала в абсолютной тишине, будто бы интуитивно угадывая, как укладывать рельсы, ставить тележку, катить камеру, метровать, и все вослед легким движениям ангельских ресниц.

Глядя на Рерберга не просто влюбленными — зачарованно-влюбленными глазами, я невольно думал: «Боже, как же злы и несправедливы люди! Даже такие, как мои старшие уважаемые талантливейшие товарищи! Неужели ревность или недоброжелательность к кому-то из нас могли их заставить, не сговариваясь, оклеветать этого человекоангела?»

А «человекоангел» продолжал делать свое дело и не переставал изумлять. В ожидании обещанной «Фудзи» пробы снимали мы на омерзительнейшей, старой советской пленке. Снимали приблизительно, зная, что делаем черновой, прикидочный эскиз. Но, войдя в просмотровый зал, я увидел на экране не просто замечательное, но какое-то волшебное изображение. Я едва сдержался, чтобы не расплакаться от умиленности перед этим ангелом, ниспосланным ко мне с заоблачных небес, величайшим из виденных мной профессионалов. Так все какое-то время и продолжалось. Мы уже начали снимать. У меня случались мгновения трудные, временами я даже впадал в отчаяние, но Георгий Иванович вел себя со спокойствием английского лорда. Этот мужчина из мужчин, джентльмен из джентльменов успокаивал меня, говорил, что каждая картина поначалу идет трудно, это пройдет, глупо расстраиваться, все будет замечательно.

Однако сколько веревочке ни виться... Однажды утром я выглянул в окно гостиницы и не увидел на стоянке Гогиной машины. Как раз незадолго до того мы оба купили себе по «Жигулям», обе машины одной модели, моя чуть поновее, ставили мы их у гостиницы рядом. И вдруг, к удивлению, возле моих «Жигулей» Гогиных нет. Неужели угнали? Я перепугался, побежал к директору картины Виктору Цирулю. То, что Рерберг сам мог на ней куда-то уехать, было исключено. Каждый день он ложился в одиннадцать, в восемь вставал, принимал душ, делал разминку... О, ангел! Истинный ангел!

Меня встретило мрачнейшее лицо директора. Привести его в подобное состояние было не так-то просто. Он прошел закалку на труднейших мосфильмовских картинах, на такой хотя бы, как «Неотправленное письмо», где пришлось полтора года безвылазно сидеть в тайге, каждый день палить ее километрами, есть чуть ли не кору с деревьев, снимать пожары, метели и топи. Через огонь, воду и медные трубы он, Витя, прошел в самом прямом смысле этих слов.

— Да ладно, — зло оборвал он мой лепет про угоны, — ни у кого ничего не украли. Твой Гога ночью по-свински нализался, сел в машину и поехал...

— Куда? — ахнул я, понимая, что *началось*.

Дальше, замечу это сразу, вовсе не об алкогольной невоздержанности мастера пойдет речь. Речь пойдет исключительно о сверхсложных и достаточно таинственных ходах утонченной художественной души.

— Не знаю, наверное, в Москву подался...

— Зачем?

— У него там любовь. Он всех послал к матери и поехал.

— Чего ж ты меня не разбудил?

— Зачем?

— Как же он пьяный поехал?

— На машине. Сел и поехал. Нанял таксиста, дал ему денег, чтобы тот медленно перед ним ехал, показывал ему, как из города выехать. Ну а уж там, на шоссе, он, будь уверен, врежет по газам, и попробуй догони...

— По каким газам? У нас съемка через два часа...

Я был в полном отчаянии. Тогда ко мне первый раз пришло то состояние, случающееся в семьях, которые посетила какая-то страшная беда, но все о ней молчат, скрывают, людей стыдно. Я стал лебезить перед японцами, плести какие-то глупые байки про предстоящую отмену съемки, изображать, что меня вдруг настигли страшные головные боли. Японцы зацокали языками, стали щупать мой лоб, побежали за какими-то японскими таблетками, супермощными новейшими препаратами, поднимающими покойника из гроба. Я тупо глотал на их глазах чужеземные пилюли и так же тупо повторял, что, наверное, снимать сегодня все-таки не удастся, пилюли не спасают, голова не проходит, больше того, становится все хуже...

Через четыре часа нежданно объявился Гога. По пути в Москву он слегка протрезвел, пришел в себя, понял, что затеял что-то не то, и повернул назад. Но вернулся в диком похмельном раздражении. Если прежде мы каждый вечер зачарованно братались с увлажненными от нежности друг к другу глазами, то теперь он довольно зло и неприязненно бросал мне через губу:

— Ну, что там у тебя сегодня! Давай! Вали!.. Давай пленку гонять!

— Гога! Ты с ума сошел! Мы ж не одни! Тут японцы! Тут минута съемочного времени тысячи стоит!..

— Какие японцы! Какие тысячи! Я все это в гробу видел! Мы говно гоним! Нет эмоции! Ушла эмоция, ети ее в качель!!!

— Гога, что ты плетешь? Умоляю тебя: пойди поспи часа три...

Он ушел, только, кажется, не спать, а все-таки слегка добавить еще.

В тот день мы снимали довольно сложный эпизод — с сиренью, поцелуями, дождями, признаниями в любви. Гога пришел на площадку в прежнем раздрызге, взял в руки камеру, хотя снимать с рук ненавидит, всегда предпочитает штатив. Ангел исчез. «Может, просто отлетел на время?» — успокаивал я себя. Вместо него поселился шестиголовый Змей Гаврилыч.

Дойдя до крупного плана Комаки Курихары, нежнейшей японской женщины, с которой мы оба тоже до того дня каждый вечер братались в полном обожании, Гога отбросил камеру на руки ассистентам.

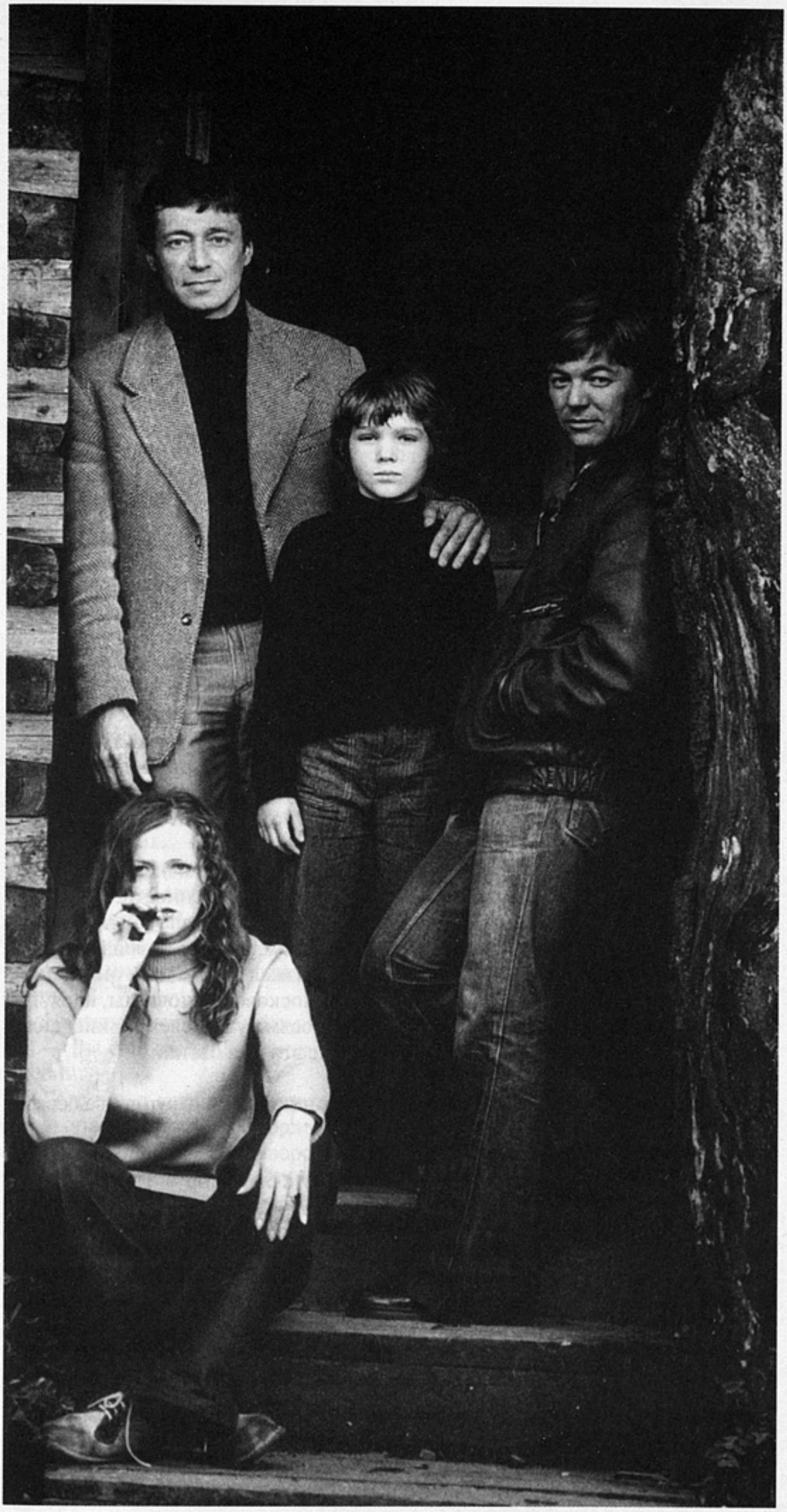
— Ты посмотри на нее! Пустая! Совсем пустая! Какое я тебе из этой пустоты изображение могу сделать? Скажи ей... Пусть она, блин, эмоцию мне даст! А я тебе дам изображение!..

В змейгорынычевском состоянии Гога был невероятен и страшен. Картина наша, я с ужасом это видел, покатилась под гору. Я уже говорил, упаси кого-нибудь Бог представлять Георгия Ивановича запойным пьяницей или человеком хоть с какими-то отклонениями — с грубой, материалистической медицинской точки зрения. Все это, повторяю, происходит с ним только от гениальности и действительно сверхтонкого устройства чувств. А чтобы чувства не притупились, не задубели, время от времени чувствам этим, вероятно, необходима легкая, а иногда и не очень легкая встряска. После такой встряски раньше или позже он приходит в себя, и опять фантасмагорическим образом на месте Змея Гаврилыча материализуется отлетевший было ангел. Пусть и слегка уже падший...

Как натура подлинно артистическая Георгий Иванович необычайно ценит и женскую красоту, и женскую привязанность. Своим увлечениям он отдается без остатка, полностью, влюбляется сломя голову, без ума, без памяти. В те дни у него проистекал довольно напряженный роман с известной актрисой В.М. На съемочную площадку он приходил просветленным.

— Сегодня приезжает. Давай закончим чуть-чуть пораньше?

Свою любовь он проявлял необыкновенно щедро и красиво. В тот приезд В.М., помню, он купил на рынке большой эмалированный таз, весь наполнил его свежей, только созревшей черешней, вишней и клубникой



На съемках фильма «Мелодии белой ночи»

Фото В.Плотникова

(было только начало лета, и стоило это все, тем более в северном Ленинграде, сумасшедшие деньги). И этот таз, и огромный — я такого не видывал — букет цветов, гениально составленный им лично, с необыкновенной трогательностью дожидались В.М. в номере. Да и сам Гога ждал ее приезда, как сошествия с небес.

Мы расстались часов в пять у дверей его номера, он предупредил, что, возможно, вечером они с В.М. спустятся в ресторан поужинать. Мы послушно ждали их в ресторане, но они так и не пришли. Перед сном я на всякий случай позвонил к нему в номер и по голосу сразу почувствовал, что что-то там не то...

— Зайди-ка ко мне на минуточку, — мрачно сказал он.

— Ты что, сдурел? Чего я вам буду мешать?

— Я тебе говорю, зайди...

Я зашел и обомлел. Таз с ягодами был размолот в кровавое месиво. Часть месива свисала со стен и даже с потолка. По всему номеру несчастной гостиницы «Ленинград» — по полу, по столу, по стенам валялись выброшенные из ведра цветы (первоначально букет был такой, что ни в какую вазу не влезал). Гога сидел растерзанный.

— Где?

— Уехала. И пусть! К чертовой матери!

Видимо, случилась какая-то размолвка, приведшая к столь бурному и разрушительному финалу...

А вообще-то, конечно, все равно с Гогой связаны у меня очень светлые, чудеснейшие ленинградские воспоминания. Мы оба переживали влюбленности, и предметы наших влюбленностей находились в Москве. Каждую пятницу, окончив под вечер съемки в Лисьем Носу и отправив в гостиницу группу, мы бросали орла или решку — в чью машину садиться — и прямо с площадки на два свободных дня ехали в Москву. Сумасшедшие были времена!

Мы неслись с ним сквозь белую ночь на какой-то дикой, невозможной скорости — просто вдавливали акселератор в пол и, не переключая скоростей, гнали по пустой ночной дороге, сменяя друг друга при первом же признаке усталости. Иногда Гога спал — я вел машину, иногда вел он — я спал, иногда не спали оба, разговаривали.

Удивительная была красота! Белая ночь, белая машина мчится по волшебной, объятой легкой туманной мглою валдайской возвышенности. И в машине мы, ангелоподобные, едем не по делам, а потому что душа так просит...

До Москвы доезжали на рассвете, расставались, два дня посвящали надобностям души, а в воскресенье вечером или я заезжал за ним, или он за мной, и опять, уперев ногой в пол педаль, из черной московской ночи мы, паря́, переплывали в волшебство северной белой и к восьми утра, свеженькие, являлись на площадку, никому даже не говоря, где эти дни были...

Подходило время отправляться снимать в Японию. Меня вдруг вызвал сверхмрачный Сизов, директор «Мосфильма».

— Давай быстренько ищи себе оператора.

— Как это — искать оператора?! У меня есть оператор — Рерберг. Георгий Иванович.

— Рерберг в Японию не поедет. КГБ не выпускает...

У меня похолодели лодыжки.

— По КГБ за ним числятся страшные дела..

— Какие?

— А тебе не все равно? Я уже звонил по всем своим связям — бесполезно. Его не выпустят никогда...

От фразы к фразе Сизов все более мрачнел, сознавая, что бьет меня в поддых, но, увы, такой вот над нами повис рок. Я догадывался, кому Сизов мог звонить, — сам он еще недавно был генералом внутренних войск и с ведомством госбезопасности связи были у него на уровне высшего эшелона. Но и у меня путей к отступлению не было.

— Мы полкартины уже сняли. Если Рерберг и Шварц (с ним, оказывается, тоже были осложнения) не едут, то я вам сдаю отснятый материал и тоже не еду. Ищите, кто картину будет снимать дальше... Меня устраивает любой вариант. Пусть доснимет японский режиссер... Или татарский... Мне уже все равно.

— Ты понимаешь, что мелешь? Я тебя со студии уволю немедленно. Только за одни эти слова.

Где я набрался столь отчаянного нахальства, сам не знаю. Видимо, просто понимал, что продолжать работу с каким-то другим оператором, другим композитором для меня совершенно исключено, просто ничего не получится. Я ушел. Через недолгое время меня опять нашли помощники Сизова: мол, Николай Трофимович опять требует к себе в кабинет.

Орал он на меня чудовищно.

— Ты мальчишка! Ты не понимаешь, как сложны наши международные дипломатические взаимоотношения с Японией! Одни их острова чего нам стоят!

Я скромно, потупившись в пол, молчал. Дал ему отораться. Потом, слегка успокоившись, он немного рассказал мне из того, что там за Гогой «числилось». Сейчас все это смешно слушать, а по тем временам было страшно. Оказывается, за несколько лет до нашей японской эпопеи Гога должен был ехать в Польшу, кажется, по «Дворянскому гнезду» — проявлять материал. При райкомах тогда существовали выездные комиссии, где ветераны войны и труда задавали претендентам на поездки разные вопросы, а затем уже решали, достойны ли они такой высокой чести, скажем, проявлять чего-то там такое в самой Польше...

Гога опоздал, пришел в дубленке, сел, не раздеваясь, закинул ногу на ногу, мрачно оглядел заседающих ветеранов. Взгляд его, как я понимаю, уже с самого начала ничего хорошего для ветеранов не предвещал, что ветераны, не будь дураки, сразу же безошибочно почувствовали: тоже напыжились, набычились и вдруг стали необыкновенно пристрастны. Кто-то для начала его спросил:

— Какие газеты выписываете?

— Никаких... — отвечал суровый, но честный Гога.

Настала тяжелая, нехорошая ветеранская пауза. Многие из ветеранов поняли, что дело, едва начавшись, сразу же зашло слишком далеко.

— Понятно. А какие газеты вы вообще читаете?

Мрачным взором оглядев компанию, Гога опять ясно и твердо отвечал:

— Я никаких ваших газет никогда не читаю. Иногда читаю «Советский спорт».

Наступившая следом пауза была еще более страшна и тягостна.

— Вы свободны. До свидания, — сказал председатель ветеранской комиссии.

Гога встал и, разгоняя полами дубленки перепрелый несвежий воздух райкомовского кабинета, гордо вышел вон. Ветераны тут же и тогда же вынесли окончательный и бесповоротный вердикт, что это хамское чудище ни при каких условиях ни за какую границу не может быть допущено и допущено не будет.

Вот эти-то самые «ваши газеты» нам теперь, уже через КГБ, и аукнулись.

— Николай Трофимович, вы же знаете Георгия Ивановича...

— Я не знаю Георгия Ивановича. Он что, дурак, твой Георгий Иванович? Он что, не понимает, где живет?! Что, где, кому говорить можно? А чего кому говорить нельзя?..

— Он художник. У него израненное сердце. Не сдержался... Ну, он, конечно же, поступил бестактно. За это можно попросить извинения...

— Кому теперь нужны его извинения?! Он уже показал им свое гнилое политическое нутро!

— Ну, показал. А все равно снимать должен он. Больше некому...

Сизов долго молчал, соображая.

— Так, — наконец сказал он, — единственный способ решить вопрос — это написать сейчас нам вдвоем поручительство в ЦК партии на имя Суслова, что мы с тобой вывозим его в Японию под нашу с тобой личную ответственность.

Сизов сел, мрачно стал корябать пером по листу бумаги...

— Подпиши.

Я прочитал. В бумаге говорилось, что нам стыдно, что на студии работают такие недостойные люди, что мы проявили «незрелость и неразборчивость», пригласив его снимать столь ответственную международную кинокартину, но, поскольку бóльшая часть картины уже снята и снята на очень высоком уровне, мы просим под свою ответственность пустить Гогу за дальнюю восточную границу, а как только он вернется из Японии, непременно понесет суровое наказание и лично извинится перед ветеранами, наизусть рассказав им содержание всех последних газет. Мол, обращение это диктует нам сложность взаимоотношений Отдела внешних сношений ЦК КПСС и МИД СССР с японским императором Хирохито, а также и темный вопрос со спорными островами, что и заставляет нас просить под личную ответственность, в порядке исключения, разрешить, позволить и прочее, и прочее, и прочее...

Бумага выглядела убедительной, я благодарно кивал головой, аккуратно поставил свою подпись рядом с сизовской.

— Но ты же понимаешь, — сказал он, опять помрачнев, — что не рискуешь ничем. Кто что с тебя возьмет там в ЦК. А я ведь на стол кладу в залог под твоего Рерберга свой партийный билет.

Да, понимал я, тяжкое бремя берет на душу Николай Трофимович. Но всей тяжести этого бремени я все-таки, как вскоре выяснилось, совершенно не понимал.

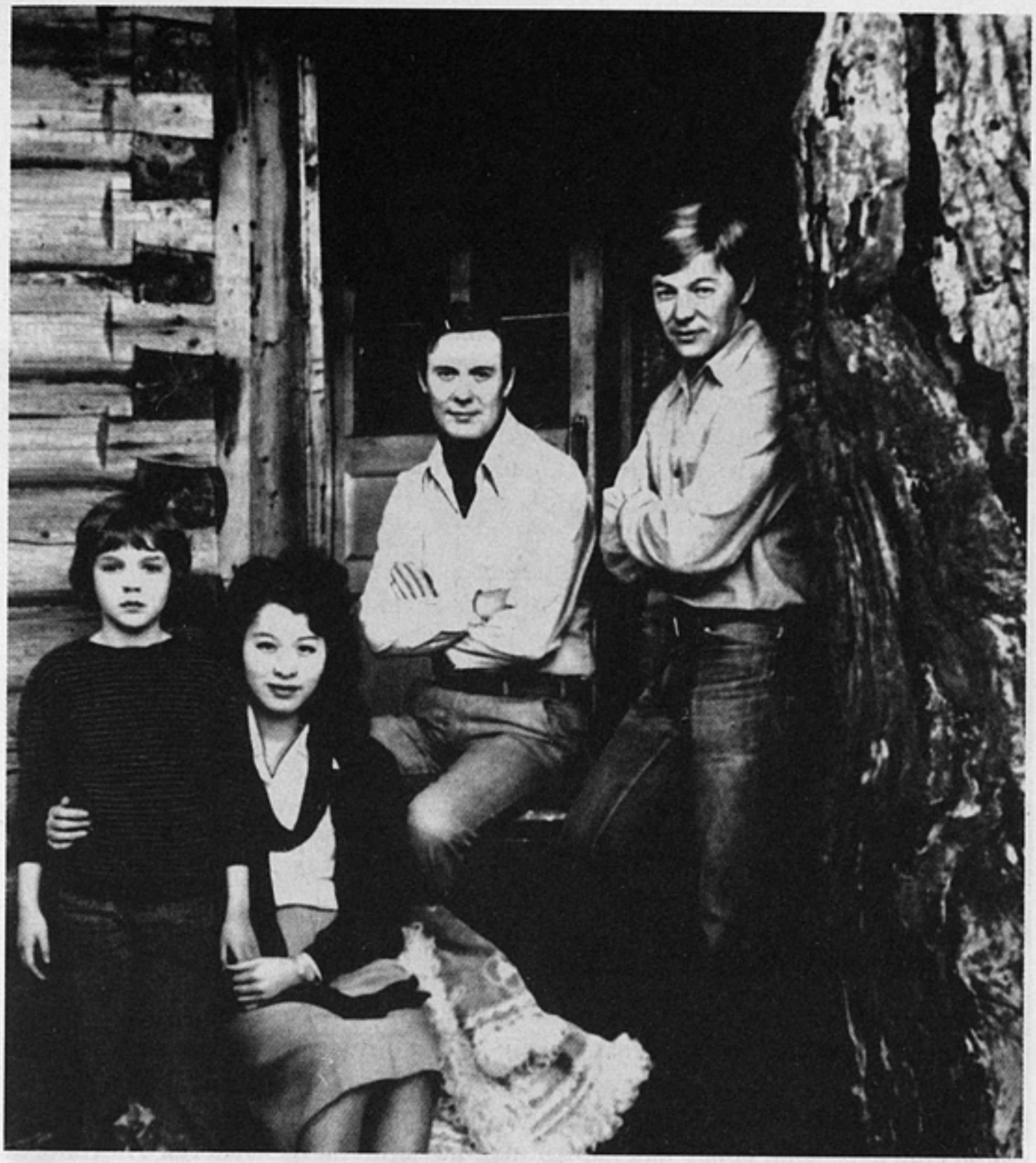
Как вы, вероятно, предчувствуете, Гога и в Японии явил себя как неординарная, ни на что не похожая, не влезающая ни в какие рамки и наивные кастрационные международные соглашения выдающаяся личность, но уже глобального, так сказать, межконтинентального масштаба. Буквально в первые же дни по приезде в Токио нашу гостиницу посетили члены японской операторской гильдии. Как оказалось, Гогина слава воистину велика. Японские операторы превосходно знали и ценили Гогино предыдущее творчество — и «Первого учителя», и «Дворянское гнездо», и «Дядю Ваню», и «Зеркало». Дружно кивая и кланяясь, лучшие японские операторы приветствовали приехавшего в Японию русского операторского «сэнсэя» Гогу.

Нужно заметить, что в японском языке нет буквы «р». Те физические муки, которые испытали японские коллеги Рерберга, пытаясь произнести его фамилию, описанию не поддаются. Нет, наверное, в мире более не подходящего для японского речевого аппарата слова: «Л-л-е-л-б-е-л-г-г-г». Сочувствуя титаническому напряжению своих коллег, по их просьбе и предложению Георгий Иванович ласково разрешил именовать себя на территории древней Японской империи Гося-сан.

Это и привело впоследствии к совершенно непредсказуемой ситуации. Однажды мы ехали с ним вдвоем, без переводчика в поезде «Токио — Киото», сидели, балакали о том о сем. Поезд шел со скоростью сто пятьдесят километров в час, под нами были вертящиеся сиденья: мы могли располагаться и лицом, и спиной к движению, чистое наслаждение поездкой было так удивительно комфортабельно, совсем не похоже на путешествие в наших загаженных электричках... За окнами то появлялась из-за лесов волшебная Фудзияма, то исчезала из виду. Время от времени по радио повторялась какая-то длинная речь, заканчивавшаяся словами «Гося-сан». А, как вы помните, именно так называли Гошу японские коллеги и приятели.

— Гога, это не тебя ищут? — вдруг закралось мне в голову.

Мы стали нервно вслушиваться, не понимая ни слова. Тут опять по радио раздалось явное «Гося-сан». Спросить было не у кого, покуда в Киото нас не встретила наша переводчица, милейшая Киёми. Первый вопрос, который мы ей задали, выйдя на перрон, был:



На съемках фильма «Мелодии белой ночи»

Фото В.Плотникова

— Не случилось ли чего, не дай бог? Не Гошу ли это всю дорогу искали? Там по радио в вагоне все время про что-то длинно говорили, а в конце все добавляли: «Гося-сан»...

— «Гося-сан»? Ах, нет, это вы не поняли. Просто «гося-сан» по-японски означает тринадцатый вагон...

Я похолодел. В воображении представилось, как, к примеру, из Италии приезжает в Россию знаменитый оператор, нас знакомят, и имя его оказывается Тринадцатый вагон.

В памятную первую встречу Рерберга и его японских коллег те гостеприимно поинтересовались, что хотел бы повидать в Японии «сэнсэй Гося».

Недолго подумав, Гога уверенно и твердо ответил:

— Гейшу.

Японские операторы при этом, думаю, слегка остолбенели, но виду не подали, дружно закивали головами и куда-то ушли с Гогой, после чего он уже допоздна не объявлялся. На следующее утро я увидел его с каким-то совершенно новым, во всяком случае, до этого совершенно незнакомым мне лицом.

Еще накануне отлета в Токио, прямо в Москве, Гога облачился в ослепительно-белый костюм: белые штаны, белый пиджак, который носил с изысканно-темными рубашками. В токийском отеле костюм Гога ежедневно сдавал в чистку. Стоило это немыслимо дорого, и кто-то из сердобольных японских людей ему посоветовал:

— Гося-сан, на те деньги, которые вы платите в гостинице за чистку,

можно купить три таких белых костюма. Зачем эти расходы? Купите себе несколько костюмов и меняйте их хоть каждый день...

— Конечно, аригато, но я сам знаю, что мне делать, — отвечал Гоша и, не страшась полного разорения, до конца экспедиции упорно продолжал поддерживать в безукоризненной форме свой костюм — отдадим должное совершенству японских чисток — в ослепительно-белом состоянии.

Съемки наши вообще сопровождались немалым количеством странностей.

Однажды мы поехали смотреть натуру, которую я выбрал во время своего предшествующего приезда. С нами был японский бригадир осветителей. Все, что Гога говорил, он тут же записывал в книжечку. Видеть бригадира осветителей, который что-либо пишет, было диковинно. Людей этой профессии привычнее для нас было видеть в рукавицах, тянущих вечно грязный кабель, перетаскивающих тяжелые приборы. Японский же бригадир все время спрашивал, где какие осветительные приборы предполагается ставить, и беспрерывно писал. В первый же съемочный день, не успел Гога прийти на площадку, зажегся свет.

— Что это? — ошеломленно спросил Рерберг, привыкший почти лично устанавливать и направлять даже самый, казалось бы, ничтожный и ничего не значащий источник света.

— Как что? То, что вы говорили, Гося-сан, а я за вами записал.

— Мало ли что я плел? Разберите и раскоммутируйте все к чертовой матери! Приборы будем ставить по одному и с самого начала...

Японцы обалдели. Оказывается, по принятым у них правилам бригадир осветителей должен к приходу оператора, в соответствии с его предварительными указаниями, уже выставить весь свет. Все иное считается вопиюще непрофессиональным. Гога же, вслед за мастерами Возрождения, все привык делать сам, своими руками, на глаз, получая тончайшие импульсы от предметов, людей, фактур, так или иначе располагающихся перед ним в кадре. Он работает со светом, как художник с красками и холстом.

Началась серия неописуемых скандалов, достигших своего пика, когда мы уже отсняли Токио и приехали в древнюю столицу Японии Киото. Работали мы в старом-старом районе, где все дома практически были из одной бумаги: четыре палочки, к ним прилеплены бумажные стены, между ними настелена еще бумажка, вроде как картонная, потолще, и называется эта толстая бумажка — пол.

Напротив дома, где нам предстояло снимать, была водружена на соседней крыше огромных размеров осветительная байда. Не могу подобрать другого слова: это был даже не прибор, а целое крайне сложно смонтированное осветительное корыто, которое трудолюбивые японцы три или четыре дня без всякого Гошиного ведома, руководствуясь исключительно какими-то давними его предположениями, устанавливали на соседнем доме.

— Кто вас просил? Немедленно убрать! — увидев байду, закричал Гога.

— Но вы же, Гося-сан, говорили, что хорошо бы сюда ее поставить...

— Все, кончилось мое терпение! — заскрипел зубами Гоша. — Не буду снимать, пока вы не просто выключите — пока не уберете к чертям эту херовину!..

Я понял, что начинается очередной безумный скандал, череда которых, надо сказать, к тому времени мне уже надоела, ушел в дом, где мы собирались снимать, лег на картонку и заснул. Пусть собачатся сколько хотят! Надоело!

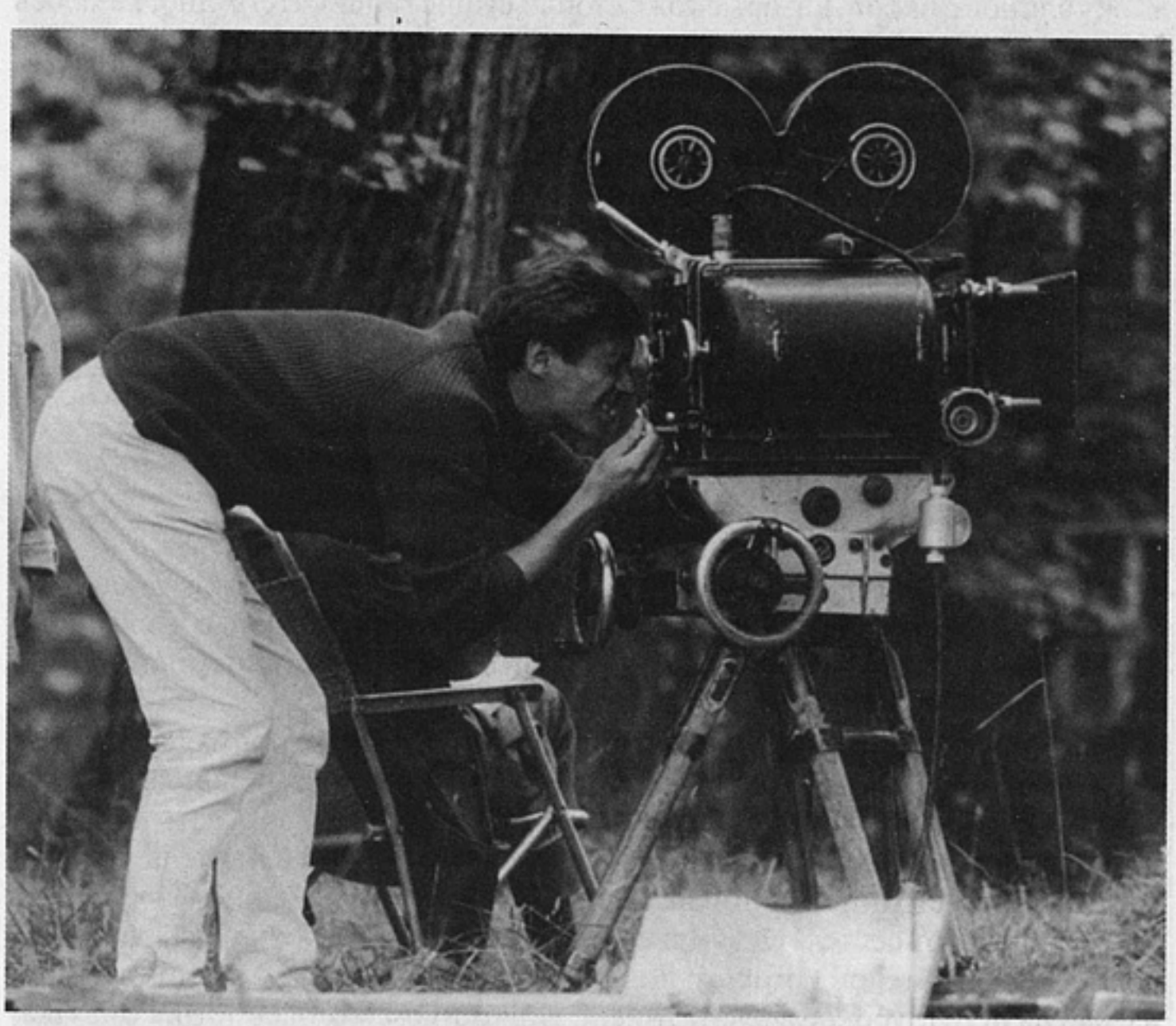
Может быть, через час-полтора, нежнейшая Комаки нежнейше потеребила мое плечо, приглашая проснуться. Я открыл глаза, увидел ее ласковое лицо, трогательную восточную улыбку. К тому времени она волей-неволей уже освоила некоторый запас наиболее употребляемых на площадке русских слов.

— Сережа-сан, вставайте! — услышал я ее нежный голос. — Вставайте! Можем снимать. Там уже сняли эту херовину...

Спасибо разуму и терпеливой мудрости японцев. Они в конце концов както договорились со своим профсоюзом и перестали ругаться с Гогой, а вместо этого кропотливейшим образом стали фиксировать, как он ставит свет, и вообще анализировать, как, что и зачем он делает. Когда мы уже покидали

Японию, бригадир осветителей показал мне толстые тома по каждому объекту, где было расписано, как и где стояли приборы, как, где и на чем стояла или ехала Гогина камера. Тут же были приложены аккуратно вклеенные в рамки срезки Гогиных негативов.

— Гося-сан действительно великий оператор, — незлопамятно сказал мне бригадир, добавив, что, возможно, он все это впоследствии, если сэнсэй Гога разрешит, издаст или даже, возможно, защитит докторскую диссертацию по Госе-сану, включая прилагаемый словарь русских профессиональных терминов (вероятно, имелась в виду «херовина»), наиболее часто используемых



Георгий Рерберг
Фото В.Плотникова

при установке света. Не исключено, что это уже произошло и, коммутируя на площадке разного рода световые схемы, японцы ласково и учтиво матерятся друг с другом по-русски.

А тем временем Гося-сан продолжал свое личное знакомство с уникальной страной, причем знакомство это носило тоже явно неординарный характер. Недели через две, зайдя утром разбудить Рерберга перед съемкой, я увидел его как бы слегка помятого и как бы после сна, но облаченного в надетое на голое тело необычайной красоты кимоно. Кимоно это я уже видел когда-то внизу, в гостиничном бутике. Во всех шикарных гостиницах есть такие бутики, где товары стоят немыслимо дорого, в Японии же — сверхдорого. Гога купил себе именно это кимоно, мужское, роскошное, длинное, в пол, атласно-черное сверху с каким-то золотым иероглифом на спине и кроваво-алое внутри.

— Гога! Что это?

— Вот купил. Заплатил двадцать пять тысяч иен, но очень доволен.

— Зачем так дорого? Сколько мы этих кимоно видели, одно красивее другого. По три, ну, пусть по пять тысяч...

Гога шевельнул в воздухе полой нечеловечески прекрасного кимоно: атласно-черное в луче бившего в окно солнца обратилось в атласно-алое и, вновь погаснув, стало черным. После чего сэнсэй Гога изрек великую пророческую фразу:

— Хочу быть, как дьявол.

Нужно сказать, тогда в Японии, да, впрочем, и в дальнейшем на родине, Гоге это совершеннейшим образом удалось.

Там же в Японии, в числе прочего другого, наше воображение Гога поражал и изысканностью, аристократизмом подбора потребляемых напитков. Русская водка в Японии стоила совершеннейшие японские копейки. На суточные, которые нашим японским коллегам казались жалким подаянием, можно было накупить пятнадцать-двадцать родных бутылок, причем чудеснейшего экспортно-кремлевского розлива. Узнав, что приехала русская экспедиция, внизу в этой же гостинице японцы немедленно наладили круглосуточную жарку блинов с икрой, которые тоже стоили сущие гроши. Нетрудно, казалось бы, спуститься на лифте в подвал, взять бутылку, к ней — блинов, к тому же все это тебе там же очень красиво и аккуратно упаковывали. Не хочешь водки — хочешь пива, можешь на том же лифте подняться наверх и опять-таки за копейки попить чудеснейшего японского пива «Саппоро» с изысканнейшими океаническими закусками.

Гога избрал какой-то другой, неведомый и непонятный для всей группы путь: он ходил в сверхдорогие бары. Взобравшись в своем ослепительно-белом костюме на высокий круглый стульчик, он закидывал ногу на ногу и негромко сообщал бармену:

— Двойной дайкири!

Однажды я просто из любопытства, заинтригованный, пошел с ним и тоже попросил:

— Дайкири!

— Двойной! — добавил Гога, хотя я его об этом не просил.

Вскоре мне принесли маленькую стеклянную плошку, которая, как позже оказалось, стоила, наверное, с пяток магнитофонов. В плошку было наколото много-много мелкого льда, на который сверху плеснули немного вермута, покапали еще чего-то и, кажется, чуть-чуть виски.

В жизни не мог себе представить, что Гога, как всякий нормальный человек, обожающий обыкновенную качественную водку, ночами напролет из каких-то таинственных, только ему ясных соображений будет сосать намоченный лед, называемый «дайкири», платя за это нечеловеческие деньги. В чем причина этой странности, никак не проявлявшейся на родине? Позже Гога открыл мне этот секрет. Оказывается, когда-то в юности он читал какой-то роман Ремарка, герои которого пили этот самый напиток, и чтение это произвело на него глубокое впечатление. С упрямством влюбленного, Гога заказывал то двойной дайкири, то одинарный, пытаясь все-таки пусть и запоздало, но разгадать тайну того удовольствия, которое испытывали его любимые герои, вливая в себя этот «дар богов». Лично я предполагаю, что ремарковские герои, потреблявшие этот напиток в Германии, пили нечто существенно иное, чем то, что называлось тогда «дайкири» в Японии. Но Гогину одержимую страсть даже слегка поколебать мне так и не удалось.

В первый же день нашего приезда в Японию очаровательная Комаки пришла к нам в отель узнать, всем ли мы довольны, все ли нам нравится, все ли у нас есть. Мы поблагодарили, сказали, что все замечательно, все у нас есть, но Гога все-таки добавил:

— В Японии, как в Греции, все есть. Но двух вещей и в ней все-таки нет. Зеленого «Салема» или зеленого «Данхилла»...

Имелись в виду сигареты с ментолом, ныне продающиеся у нас чуть не в каждом киоске, а тогда в Москве — диковинная редкость, но уж в Японии-то, как в Греции, по Гогиному разумению, они должны были бы быть непременно.

Сама Комаки не курит, не пьет, ничего про сигареты не знает. Она переспросила Госю-сана названия отсутствующих сигарет, аккуратно записала их карандашиком в книжечку, сказала, что непременно отыщет. Через два дня переводчица сказала мне, что в поисках этих сигарет Комаки просто перевернула всю Японию. Поясню, что популярность Комаки в Японии не знала себе равных: по нашим меркам это и Тихонов, и Ярмольник, и Абдулов вместе взятые, перед ней открывались любые двери, любовь японцев к ней была

бесконечна. К тому же в Японии вообще в принципе есть все-все, что производится в мире, и все, что может представить себе человеческая фантазия. Не было там, как выяснилось, только двух вещей — зеленого «Данхилла» и зеленого «Салема».

Еще через день Комаки, смущаясь, сказала Гоше, что есть красный «Данхилл» и еще какого-то цвета «Салем». Не знаю, по какой причине, но не курили в Японии ментоловых сигарет.

Георгий Рерберг и Андрей Терковский на съемках фильма «Зеркало»

— Нет, — сказал Гога, — не пойдет. Это не тот «Данхилл» и не тот «Салем». Это фуфло.

Комаки через некоторое время все же достала зеленые сигареты — на черном ли рынке за сверхсумасшедшие деньги или просто выписала из Англии. Принимая сигареты, Гога вновь вел себя, как безукоризненный джентльмен, тут же спросил у Комаки, сколько он ей должен. Естественно, Комаки отказалась. Естественно, Гоша сказал, что в таком случае он ответит ей подарком в Москве. И ответил. По-царски. Но об этом чуть позже. Пока же Госясан пил свой дайкири, красиво затягиваясь зеленым «Салемом», распуская вокруг себя мужественный запах вермута и ментола, после чего, сдав в чистку белый костюм, облачался в кимоно и становился «как дьявол».

На самом же деле Георгий Иванович — превосходно воспитанный человек из глубоко интеллигентной московской семьи. Его дед — прославленный архитектор, отец — замечательный художник, мать, Галина Козолупова, — известнейшая виолончелистка. В детстве Гоша по старым московским переулкам сопровождал маму в консерваторию, неся огромный футляр с ее виолончелью, а потом встречал маму и снова нес футляр с виолончелью назад, домой. Георгий Иванович к тому же и человек удивительно нежного и трогательного нрава. Скажем, когда он берет деньги в долг, то возвращает их, в отличие от некоторых иных, описываемых здесь персонажей, именно в тот день и час, секунда в секунду, когда обещал вернуть. Гоша вообще невероятной точности и аристократической ответственности человек. Он самой природой задуман, как первостатейный русский аристократ.

Тем не менее я уже много лет мучаюсь гипертонией и обязан ею Гоге. Случилось это так. Мы должны были снимать в четыре утра, в рассветный режим, сцену, где героиня выносит из своего японского домика японский же фонарь с интернациональной свечечкой в память об умершем муже и ставит его в салон японского автомобиля. В четыре утра привезли на площадку новехонькую малюсенькую, только что выпущенную модель «Хонды». Видимо, Гога накануне слегка пересосал ледышек из дайкири и, скорее всего, двойных. Мягко говоря, был он с некоторого похмелья, а говоря определеннее, с нехорошего — мутного, дьявольского и тяжелого...

Снимали мы в старом районе Киото, где узенькие-узенькие улочки, наверное, в шесть шагов ширины. По бокам стояли уже описанные бумажные домики, где за бумажными стенами на бумажном полу, свернувшись клубочками, безмятежно спали ничего не подозревавшие японцы. Похмельному Гоге автомобиль понравился.

— Ну-ка дай ключи, — сказал он японскому ассистенту.

Я не успел пошевелиться, как Гога был уже за рулем. Врубил скорость, и с диким ревом автомобиль нырнул в переулки. На бешеной скорости «Хонда» стала носиться по узеньким переулочкам среди спящих япончиков. Срываясь с места в карьер, Гога ухитрился, за что-то зацепившись, оторвать выхлопную трубу, отчего машина ревела, как дивизион МИГов на взлете. Проснувшиеся японцы, оторопев, решили, что, может быть, началась новая Хиросима.

Тогда-то мне стало физически плохо. Что будет, если Гога, демонстрируя виртуозность вождения, скажем, не впишется в поворот и снесет пару домиков? Что мы с Сизовым объясним тогда императору Хирохито и руководству нашей родной коммунистической партии? Меня стало тошнить, зашатало, я не мог понять, что со мной. Принесли тонометр, померили давление — стрелку зашкалило. Прежде я и не знал, что это такое — давление. И тем не менее... Ах, тем не менее!..

У Блока написано:

Забудь угрюмство, разве это
Сокрытый двигатель его?
Он весь — дитя добра и света,
Он весь — свободы торжество!

Это и о Гоге. Природа и вправду замыслила его как сущее дитя добра и света, он, не устану повторять, художественный гений, но вот сидит в нем это: «Хочу быть, как дьявол».

По возвращении из Японии Гога еще раз потряс нас с Комаки невероятными сочетаниями возвышенной трогательности и внимательности, вновь перемешанной с какой-то немыслимой чертовщиной. Снимать оставалось уже совсем немного. Дело шло к прощанию. Гога пригласил нас с Комаки к себе домой на обед. К тому времени он уже был женат на актрисе В.М., и более идеальной картины, чем та, что нам открылась по пришествии к ним в гости, ни до, ни после видеть мне не удалось.

Да и Комаки оделась, как невеста: она все-таки очень любовно и трогательно относилась к Гоге, несмотря на все кошмарные ужасы, время от вре-

мени от него проистекавшие. С нами была переводчица Лена. Квартира сияла и чистотой, и необыкновенной красотой старинных антикварных вещей: мебели, зеркал в золоченых рамах... Стол был накрыт белоснежной скатертью и сервирован изумительно.

С ангельским выражением лица нас встретила В.М., тут же явился и сам Гога, сообщил, что рыбную солянку варит он собственноручно и что такой солянки никто из нас не ел. Через полчаса разлили действительно невероятной вкусноты и красоты рыбную солянку, осетрина была наипервейшей свежести, в блестках жира плавали маслины и кусочки лимона. Под солянку, сказал Гога, никакого дайкири не пьют, нужно пить водочку, мы дружно опрокинули по одной, потом другой и третьей. Затем пошли расстегаи, как то и положено хлебосольному старомосковскому столу. После четвертой или пятой рюмки В.М. ненадолго нас покинула и вскоре вернулась обратно, но уже с книжкой в руке. Села, положив ногу на ногу. Поначалу со стороны ничего не предвещало трагедии. Просто наступила некоторая пауза, а Гога, словно предчувствуя что-то, слегка помрачнел.

— Анна Ахматова, — никому сказала актриса В.М. — Стихи.

Опять настала пауза, но уже не совсем хорошая, будто бы даже тягостная. Гога по-прежнему молчал, но под кожей у него зверски задвигались желваки.

Тем временем В.М. беззаботно открыла ахматовский томик и хорошо и красиво, безо всякого злого умысла или намека, невинно прочла нам:

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда...

После чего медленно подняла ресницы и строго, с выражением поглядела на Гогу. Гога смотрел на нее тоже строго и очень внимательно. Будто первый раз видел. Тогда В.М. повторила, уже значительно, глядя ему прямо в зрачки: «Когда б вы знали, из какого сора...»

Тут совершенно неожиданно Гога с дикой силой ударил кулаком по столу так, что все на столе и в головах у нас зазвенело, и нечеловеческим голосом прокричал:

— Прекрати!..

— Нет, не прекращу, — хладнокровно и упрямо ответствовала актриса В.М. — «Когда б вы знали...»

— Прекрати немедленно, — снова раненым вепрем проорал Гога.

— Ни за что не прекращу, — еще более отстраненно продолжала В.М. — «Когда б вы знали, из какого сора», — повторила она и даже показала при этом на Гогу пальцем.

Через несколько секунд сама собой внезапно сотворилась какая-то нечеловеческая драка. Причем, поймите меня правильно, драка не какая-нибудь убогая, безобразно противная, а по-своему очень даже художественная, искусная, как будто хорошо поставленная профессионалом, с приемами каратэ, джиу-джитсу, с перекидыванием противника через бедро и на спину... Через пятнадцать минут все вокруг было виртуозно разнесено в мельчайший дребадан, на полу валялись осколки дорогих сервизов. Комаки, накрыв голову подушкой, сидела в углу среди битого стекла, опасаясь, что в нее в конце концов все-таки попадут графином и тогда неясно будет, как объяснить такое императору Хирохито и послу Японии в СССР. Квартира мгновенно была разгромлена в прах. Мы же спаслись чудом, успев выбежать на улицу, нас колотило, и самое странное, никто не мог объяснить, что же такое произошло, ведь все началось так светло и мирно, с полнейшего нуля.

Вот такое уж у Георгия Ивановича странное свойство: сочинить и создать некий сверхгармоничный прекрасный мир и самому его разнести в мелкие ошметки. Хорошо то или плохо, но, думаю, от того же идет и эта настоящая красота, истинный драматизм и сила изображения лучших его картин.

Через несколько лет повторилось почти точь-в-точь то же. Он пригласил нас в гости с Таней Друбич: «Приходите, я соляночку сделаю». При слове «соляночка» мне уже стало нехорошо, но я подумал: «Не бывает же, чтоб два снаряда ложились в одну воронку». Оказалось, бывает.

Уже была другая жена и другая квартира, но так же гениально был сервирован стол, стояли изысканные закуски, все было потрясающе обставлено. Гога сам, свежий, чистый, пахнущий превосходными французскими духами, доваривал соляночку. Солянка была еще гениальнее, чем та, которой он потчевал нас когда-то у актрисы В.М. Таня, тоже почему-то по этому случаю одетая, как невеста, сидела, открыв рот от одного удовольствия видеть такой гармоничный быт и такого гармоничного в этом быту мужчину.

Гога для начала опять предупредил:

— Никакого дайкири. Под соляночку пьем нормальную водочку.

Выпили одну, другую, пошли расстегаи. На столе в ожидании жарившейся утки стояли брусника и клюква. После четвертой или пятой рюмки что-то вполне невинное, я уже не помню, но не исключено, что тоже в стихах, произнесла новая Гогина жена, отчего он вдруг свинцово насупился, а когда заходили желваки под кожей на скулах, от страшных предчувствий у меня сжалось сердце. Я все еще не верил, что когда-то уже пережитый мной ужас может вернуться, как вдруг, после крика: «Замолчи!», Георгий Иванович со страшной силой ударил кулаком по стеклянной вазочке с клюквой. Стекло оказалось тонкое, он порезал себе вену, фонтаном хлынула кровь, обдав всех нас, во все стороны полетела клюква. Через несколько минут мы с Таней, как на пожаре, бежали через окно — дело происходило на первом этаже.

«Хочу быть, как дьявол!» Неправда. Думаю, совсем не хочет. Но его настигает. И тогда в дело вступает черное кимоно с алым подбоем.

О дальнейшем я узнал от Тарковского. В то время Гога уже снимал «Сталкера».

— Что ты с ним сделал в Японии? — допрашивал меня Андрей. — Оттуда вернулся не Гога... Это совершенно другой человек.

— Клянусь, ничего я там с ним не делал. Он со мной — да...

— Ну не было этого человека! Это другой человек! Это не тот человек!

— А что случилось?

— Он приезжает на съемку позже всех. Всегда ставит машину возле какого-то водного источника — возле колонки, колодца, озера, лужи — все равно, раздевается по пояс и на площадку не идет. Я говорю: «Гога, иди, я покажу, откуда будем снимать». «Давай-давай! Ты пока разводи, я в конце приду, мы быстро все снимем...»

Вдобавок, как рассказал Тарковский, он привез из Японии какую-то стереоаппаратуру, стационарную, но одновременно и передвижную. Гога подключал ее к автомобилю, и от аккумулятора при работающем двигателе она глушила всех на площадке «Полетом валькирий» или чем-то еще столь же возвышенно-прекрасным, лившимся из мощнейших колонок. Пока ошарашенный Тарковский покорно разводил в одиночку мизансцену, а вся группа в поте лица готовила кадр, Гога, казалось, вообще не интересуясь ни репетицией, ни будущей съемкой, под «Полет валькирий» методично до блеска мыл машину. Недели через две Андрей не выдержал:

— Чем ты занят?! Тебя что, ничего, кроме твоих колес, не интересует?

Гога отбросил тряпку, вытер платком руки, внимательно осмотрел Тарковского с ног до головы и изрек великую фразу, которая, без сомнения, останется в веках:

— Вот что, Андрюша. Два гения на одной площадке — это, я думаю, действительно многовато...

Андрей онемел. Работали они тяжело, плохо, враскосяк. Тарковский страшно переживал. Рерберг же, то облачаясь в свое знаменитое кимоно, а то и без всякого кимоно, в партикулярном штатском, постоянно и разнообразно показывал ему, что хочет быть «как дьявол». Как я понимаю, показы раз от раза совершенствовались. Последней точкой их взаимоотношений, рассказывал Саша Кайдановский, стало появление Гоги в номере у Андрея в таллинской гостинице. Тарковский со Стругацкими мучительно работали над новым вариантом сценария, сидели далеко за полночь, часа в три дверь вдруг открылась без стука, вошел Гога в длиннополом кожаном пальто, с двумя

девушками довольно легкого или, как утверждают беспристрастные свидетели, даже наилегчайшего поведения, висевшими у него на руках. Георгий Иванович показал девушкам на Тарковского.

— Смотрите-ка, писатель! Писатель! — Гога поднял вверх указательный палец. — Писатель, но не Достоевский!..

Чаша стоического долготерпения Андрея переполнилась. Больше с Георгием Ивановичем он не работал.

Замечательное воспоминание о Гоге подарил мне Александр Соломонович Бойм, выдающийся художник и тоже совсем не слабый сам по себе человек. Внешне Александр Соломонович роста не очень высокого, с яркими и ясно очерченными чертами лица. Он совершенно лыс, потому почти всегда на голове его кепка, предохраняющая зимой от холода, летом от жары. Одет в воспоминаемый момент он был как обычно — в плащ-пыльник, опять-таки спасающий зимой от холода, летом от жары.

После «Первого учителя», утвердившего Георгия Ивановича в качестве гения, его пригласила к себе на картину Юлия Ипполитовна Солнцева, вдова Александра Петровича Довженко, в молодости великая протазановская Аэлита, женщина поразительной, нечеловеческой красоты. После смерти Александра Петровича она экранизировала все его сценарии. Гениальностью своего покойного супруга она не обладала, но снимала старательно, напрямую следуя тексту сценариев, отчего картины ее производили странноватое впечатление. Когда все сценарии Александра Петровича были ею сняты, она взялась за его новеллы, дневники, записные книжки. Оставалось экранизировать счета за электричество, жировки, анкеты из отдела кадров и того же рода документы, сопутствовавшие жизни великого мастера.

И вот, когда дошло до жировок и анкет, стало ясно, что этот канцелярский хаос с трудом организуется в сколько-нибудь пригодную для экрана форму. Юлия Ипполитовна поняла, что настало время привлечь к работе молодежь. Был сбит мощный коллектив, куда художником вошел Александр Соломонович Бойм, оператором — Георгий Иванович Рерберг, исполнителем одной из главных ролей — Николай Николаевич Губенко. Именовалось произведение, по-моему, «Золотые яблоки». Впрочем, не в том суть.

Отношения в группе сразу не заладились, все видели, что из жировок картину никак не слепить, но Юлия Ипполитовна не теряла надежды обратить в свою веру скептический молодняк.

Упрямствующие молодые соратники стали требовать надбавок к зарплате за использование своего высококвалифицированного труда в таком сомнительном деле. Солнцева и рада бы надбавить, да откуда взять? Ее тоже можно было понять. Молодежь же понимать ничего не хотела, за скаредность прозвала Юлию Ипполитовну «старухой», отношения с каждым днем напрягались. В мало способствующем творческому процессу состоянии группа отбыла на съемки в места юности Александра Петровича, на Украину.

Александр Соломонович прибыл в экспедицию несколько позже Георгия Ивановича и застал следующую, передаваемую мною с его слов, а также и со слов других очевидцев и свидетелей, картину.

Перед его взором открылось бескрайнее, сколько видит глаз, поле подсолнухов, любимый пейзаж Александра Петровича. Над подсолнухами голубело раннее утреннее небо с легчайшими облаками. Среди поля по железнодорожной колее шел поезд. С машинистом заранее было договорено, что состав он будет вести очень медленно и среди поля остановит, чтобы высадить Александра Соломоновича прямо на съемку.

Надо сказать, Александр Соломонович был с чудовищного похмелья, но тем не менее опытный проводник сумел его растолкать. В подобных случаях Александр Соломонович укладывался спать, не снимая ни пыльника, ни кепки; однако сон его был чуток, подъем — недолог, проводник довел его до тамбура, вещей у Бойма с собой не было никаких. Поезд тихо остановился, Александру Соломоновичу показалось, что у него галлюцинация, возможно, даже белая горячка; такой красоты пейзажа он не видел и не мог вообразить.

Проводник открыл дверь, аккуратно вытолкал не совсем еще пришедшего в себя Александра Соломоновича в поле подсолнухов, за его спиной плавно, словно прошелестев, укатил куда-то по рельсам доставивший его на место грядущей драмы поезд и исчез, растворившись вдали.

Было неправдоподобно тихо. Подсолнухи ростом были выше Александра Соломоновича. И вдруг среди этой благословенной тишины и романтического благолепия, будто бы с неба, раздался оглушительный, нечеловеческий мат, какого Александр Соломонович, уже многое в жизни к тому времени повидавший, никогда доселе не слышал. Откуда именно несся мат, видеть он не мог из-за окружавших его подсолнухов, но подсознание определило хорошо знакомый голос его друга Георгия Ивановича Рерберга. Как во сне, раздвигая руками подсолнухи, Александр Соломонович направил стопы в сторону этого призывного мата и наконец увидел возвышающийся над полем кран, на котором стояла камера, а рядом с ней сидел абсолютно голый Георгий Иванович. Матерные слова, которые он направлял куда-то в подсолнухи, в сущности, имели в виду нелепую ненужность художественных усилий в столь ранний час. Опуская непечатную часть, передаю лишь общий смысл высказываний:

— На кой ляд мы так рано встали? Что это за безумная баба, заставляющая нас и себя делать вид, что мы художники, когда мы просто омерзительное пьяное быдло и халтурщики! Если бы не эти проклятые деньги и не желание организма есть и пить, разве я сидел бы здесь на рассвете голый, пытаясь заснять для вечности эту галиматью!..

После чего Александр Соломонович двинулся в ту сторону, куда были направлены матюги Георгия Ивановича, свинцовыми жгутами художественной ненависти и неприязни прорезавшие благодать украинского утра. Там, в подсолнухах, он увидел режиссерский стул с надписью на спинке «Ю.И.Солнцева», и действительно, сидела на нем Ю.И. Солнцева. Она мало обращала внимания на доносившиеся с крана Гогины трах-тарарахи, попивала кофеек из термоса и, отечески (слово «отечески» здесь точнее, чем «материнski») покачивая головой, говорила:

— Эх, Георгий Иванович, Георгий Иванович...

Вот тут-то и появился из подсолнухов Александр Соломонович в своих пыльнике и кепке. Юлия Ипполитовна почему-то совсем не удивилась ему и с отечески-материнской приветливостью сообщила, преданно глядя ему прямо в глаза:

— Александр Соломонович, умоляю вас, вы только посмотрите и послушайте, что выделывает со мной этот жид!

Рукой она показала в сторону операторского крана и голого Георгия Ивановича.

Александр Соломонович выпучил похмельные свои глаза еще более страшно и слабым голосом твердо возразил:

— Юлия Ипполитовна, Рерберг не жид, он швед...

— Какой там швед, Александр Соломонович! — с укоризной воскликнула Юлия Ипполитовна. — Вы жизни не знаете! Какой швед? Он же жид! Жид! Жид! Жид!..

Расскажу еще напоследок с любовью, как мы с Георгием Ивановичем выступали в качестве первых отечественных порнографистов.

В частности, одним из запланированных художественных экспериментов, сопровождавших нашу работу, была съемка эротической сцены. О технологии работы над подобными сценами я имел самое приблизительное представление, но сам факт полового акта героя и героини был в сценарии предусмотрительно зафиксирован, что, кстати сказать, у чиновников в этот раз почему-то не вызвало отпора (хоть круть, хоть верть, продукция-то — международная, а чего там у них в этом смысле делается, все к тому времени уже знали из закрытых просмотров «ихних» картин), хотя, конечно же, люди в наших картинах той поры размножались по-прежнему исключительно социалистическим черенкованием.

— Снимай, — мрачно прочитав порнографию, сказал Николай Трофимович Сизов, — если что — вырежем.

Георгий Иванович долго обдумывал эту коронную сцену и наконец сказал:

— Разве, старик, дело тут в грубом половом контакте? Все эти контакты говно. Как снимать сцену, я придумал. Надо, чтобы в это время в комнату с улицы вползал туман. Он, соображаешь, вползает через подоконник, стелется по полу и медленно начинает заползать к ним в постель. То, что происходит между героем и героиней, в тумане. Понимаешь, в комнате, как в кустах...

Что тут скажешь? Действительно, придумано гениально.

— Гога, — говорю я, — а как это довести до ума? Что для этого надо?

— Ну, для начала нужна кровать. Потом обязательно нужно серое постельное белье...

— Серое?

— Да, серое. Такое перламутровое, серо-голубое. Остальное я все сделаю, не волнуйся.

Мы снимали в Лисьем Носу. Вторым режиссером на картине был Юра Крючков, человек тоже, можно сказать, достойный отдельного повествования. Здесь упомяну лишь, что был он, кроме прочего, «гением уточнений». Скажем, мы в Японии в большой токийской студии звукозаписи работаем с национальным симфоническим оркестром. Отойти нельзя ни на минуту.

— Юра, — шепчу я, — ради бога, у меня сейчас мочевой пузырь лопнет. Узнай, где туалет, чтобы, как только объявят перерыв, я, ни секунды не теряя, успел туда добежать...

— Понял!

Через какое-то время он возвращается, сообщает точный маршрут, затем, помолчав секунду, добавляет:

— Туалет очень хороший.

В другой раз в той же Японии мы собирались на свои скудные иены закупить русские книги, которые не могли купить дома. Тогда ведь в московских магазинах не было ни «Мастера и Маргариты», ни Цветаевой, ни Ахматовой, ни Пастернака — практически ничего, что хотелось бы прочитать. И даже в Японии нам пришлось использовать авторитет Комаки, чтобы закупить для группы нужное количество булгаковских томиков — их для нас по просьбе Комаки разыскивали по всей стране. Деньги уже были собраны, кто-то должен был поехать за найденными книгами, в этот момент объявился Юра.

— Подождите, подождите, — кричал он, спускаясь со второго этажа на светящемся эскалаторе, — я тоже хочу «Мастера и Маргариту»!

Он вручил деньги человеку, отправлявшемуся за книгами.

— Мне один экземпляр «Мастера и Маргариты», — и, помолчав, добавил: — Можно поцарапанный.

Когда посреди бела дня его спрашивали, который час, он отвечал:

— Два часа.

И, помедлив секунду, все-таки добавлял:

— Дня.

Так вот, этот Юра уже много раз намекал нам, что пора бы переходить к съемкам ключевой сцены. Как-то мы ехали в машине и подзадоривали друг друга:

— Всё! Хватит! Пора снимать порнографическую сцену! Пиротехника готова! Дымы готовы!

— Простыни покрашены, — уточнил с заднего сиденья Юрочка, мягко встревая в общий разговор.

Все же снять эту сцену тогда мы так и не успели, перенесли ее в павильон.

— Какую декорацию будем ставить? — спросил Борисов.

— Не надо никакой декорации, — гордо отвечал Рерберг. — Поставьте кровать, застелите простынями — мы снимем... Кровать должна быть большой.

Мы уложим туда голых Юру[1] с Комаки, а под кроватью будет лежать пиротехник. В нужные моменты он пускает дымы, а мы сверху все снимаем.

Звучало довольно убедительно. Так и порешили.

Как только-только начинающий порнографист, я потребовал:

— Чтобы на съемке никого в павильоне не было. Ни одного лишнего человека.

— Абсолютно согласен, — сказал Гога. — Мне вообще никто не нужен. Поставим свет — я выгоню и осветителей. В павильоне останемся только мы с тобой.

— А фокус кто переводить будет?

— Сам переведу...

Я оценил его героическое решение и тоже не оставил никого из своих ассистентов.

Итак, для соблюдения целомудренности и красоты предполагаемой любовной сцены в павильоне оставались помимо двух актеров только я с Рербергом и никому не видный, практически тайный пиротехник под кроватью. Правда, устроил скандал фотограф Родькин, заявивший, что без этого кадра не может быть полноценным комплект рекламы. Но и его я все равно выставил. Позднее, справедливости ради, все-таки скажу: в самый ответственный момент откуда-то из-под потолка я услышал щелчки фотоаппарата — означенный Родькин, усыпив бдительность охраны, пробрался на колосники и с двадцатиметровой высоты что-то там ухитрялся снимать. Кадров этих я не видел, но, думаю, если они все-таки существуют, то являют собой нечто уникальное, вроде кадров Земли, снятой с космического корабля.

Наши артисты никогда в подобного рода сценах не снимались, но нас связывали уже столь теплые, нежные человеческие взаимоотношения, что никто против порнографии не взбунтовался, даже слова не сказал. Особенно удивительным это было со стороны Комаки. Помимо того что она была суперзвездой и национальной гордостью Японии, говорили, что у нее был в свое время контракт, обязывавший ее хранить девственность. Сам я этого контракта, естественно, не читал, но все в России и в Японии знали не то легенду, не то быль, что, начав профессионально сниматься в шестнадцать лет, она тогда же подписалась под обязательством быть символом чистоты японской женщины и потому на весь срок контракта взяла на себя дикие обязательства не выходить замуж и не вступать в связь ни с одним мужчиной. По-разному рассказывали, на какой именно срок распространилось это обязательство — то ли до двадцати семи, то ли до тридцати пяти лет, но в момент наших съемок оно как бы еще сохранялось в силе.

По поводу предстоящей съемки я на всякий случай ни в какие предварительные переговоры с актерами не вступал, а просто передал, что оба должны прийти в павильон в халатах, надетых на голое тело. Переводчица Лена от имени Комаки поинтересовалась, совсем ли надо быть голыми или можно в трусах? Я подумал и ответил бескомпромиссно: «Какие трусы? Я же ясно сказал: совсем голыми».

Первый павильон — самый большой на «Мосфильме», кровать стояла в нем, как вошь посреди вокзала. Было холодно и темно. За стенами павильона началась зима, порошил снег. Для исполнения порнографического действа пришли сизые от холода, мрачные и неразговорчивые герои нашей романтической любовной истории Юрий Мефодиевич Соломин и Комаки.

Гога к этому моменту уже поставил высокохудожественный свет, пиротехник, сопя, залег под кроватью. Рерберг настрого приказал ему не высовываться, до времени не подавать никаких признаков жизни, внимательно слушать команду и, когда будет надо, немедленно пускать дым. Поставили камеру, наступила нехорошая, тоскливая тишина.

— Ну, всё, ребята! Давайте раздевайтесь! — не очень уверенно скомандовал я.

---

[1] Юрий Соломин. — *Прим. ред.*

Переводчица Лена (еще один свидетель, при сем художественном вандализме присутствовавший) все перевела.

Оба тяжко вздохнули, сняли халаты и послушно легли на ледяные, но серые простыни.

Поскольку Гога не посвятил работниц мосфильмовской красилки в тонкости своего замысла, они взяли простыни из грубого холщового полотна и покрасили их не в тонкие и нежные сомовские оттенки раннего утра, а в цвет солдатской дерюги. Когда Юра впервые постелил эти простыни нам для просмотра и утверждения, Рерберг поначалу чуть было его не задушил, но потом махнул рукой.

— Ладно. Пусть будут эти.

Так вот, несчастные замерзшие артисты послушно легли своими нежными телами на эту грубую солдатскую дерюгу, и я оказался один на один перед необходимостью, с которой прежде не сталкивался, — объяснять актерам технологию и мизансцены проведения сцены такого рода. Долго, шкодливо крутясь-вертясь в необязательных деепричастных оборотах, я в конце концов, краснея, предложил Комаки быть сверху.

— Хай, хорошо! — послушно согласилась актриса.

— Если она сверху, — с циничной ясностью возразил Гога, — то мы в кадре ничего, кроме Соломина, не увидим: камера-то сверху стоит.

— Ну что, тогда, по-твоему, Юра, что ли, должен быть сверху? — напряг я всю свою убогую порнофантазию.

Юра молчал, в спор предусмотрительно не встревая. Но и с этим Рерберг еще циничнее опять не согласился: тогда, мол, и Юру мы не увидим. Наконец мы их как-то компромиссно уложили боком, каким-то совершенно нелепым, невероятным и неловким образом, а Комаки еще и подперли подушками, чтобы она как-нибудь случайно в этой позе не свалилась на пол.

— Ребята, — наконец сказал я им, синим и продрогшим, сказал, судя по всему, достаточно жалобно, — я сейчас дам команду «мотор!», а вы уж там чего-нибудь делайте.

Оба пожали в растерянности плечами.

— Комаки, ты давай елозь там как-нибудь, егози. Ну не знаю я, как тебе объяснить. Тут нет терминов...

Переводчица старательно перевела мои слова. Комаки дружески кивнула мне, давая понять, что будет и елозить, и егозить, и вообще, чтобы я так не волновался: она сделает все, что потребуется.

— Ну всё, снимаем!

Гога приник к глазку камеры, я хотел уже сказать «мотор!», но он опередил меня:

— Разбирайте к черту все подушки, слезайте с кровати...

— Как? Мы уже собирались начать егозить...

— Да погоди ты с егожением. Дым не прилипнет к сухой простыне! Нужно сначала полить ее водой — дым из-под кровати, мягко прижимаясь к влажной ткани, будет лепиться к их телам, и тогда уже пусть они елозят и егозят в тумане, сколько тебе захочется.

Раздались крики: «Принесите ведро воды!»

— Вы хоть теплой принесите, — взмолился Соломин, — холодище же!

— Гога, а можно теплой?

Гога не знал, можно или нельзя, но махнул рукой.

— Ладно, пусть будет чуть теплая.

Эту теплую воду поначалу мы на них прыскали изо рта, как при глажении, на сухое белье.

— Мало, — сказал Гога. — Нужно прямо из ведра шваркнуть.

— Холодно же будет, — опять взмолился Соломин, — и потом, через минуту все ведь опять остынет.

Комаки сидела совершенно безропотная, готовая ко всему. Она уже с первых дней, интуитивно поняв, куда попала, ни с чем не спорила.

— Юра, придется потерпеть, — сказал Гога, — понимаешь, тогда дым будет прилипать к простыне и медленно ползти между вами.

Намочили всю постель, синие от холода актеры героически легли на мокрые простыни, опять подперли бедную Комаки теперь уже мокрыми подушками, не вспомнив ни разу, что перед нами «символ женской чистоты Японии», — работали, как дрова грузили.

— Комаки, — взмолился теперь уже я, — уж ты, пожалуйста, все сыграй... Ты же женщина. Ты уж как-нибудь давай елозь... Егози...

Гога, орлиным взглядом от камеры проведя последнюю рекогносцировку, крикнул затаившемуся под кроватью пиротехнику:

— Витя, готов?

— Готов!

Я хрипло произнес: «Мотор!»

Пошел мотор, бедная Комаки слабо-слабо стала делать вид, что елозит, егозит. У Юры же почему-то при этом были плотно закрыты глаза.

— Юра! Ты чего? Открой глаза! Впечатление, что ты умер...

Юра послушно их приоткрыл. Комаки как умела изображала, что я просил, и наконец настал тот долгожданный миг, когда Георгий Иванович зычно крикнул:

— Дым! Ты чего, заснул там, что ли? Дым!

Павильон в этот момент являл следующее. Окоченевший Юрий Мефодиевич лежал на мокрой постели, мученически глядя на колосники, и видел там затаившегося с фотоаппаратом Родькина, но смотрел как бы в пространство, в космос. Честно и старательно елозила Комаки. Из-под кровати медленно пополз дым.

Простыни мы все же мочили не зря. Дым, действительно, прилипал к ним, довольно плотно шел по ткани, но лишь до какого-то момента. Дойдя до тел, он почему-то начинал медленно подниматься и уходить струями куда-то в стороны, вверх, под колосники. И уже минуты через полторы вся картина походила на изображение колоссальных размеров солдатского чана с кипящими и булькающими в нем макаронами по-флотски.

Со мной начиналась истерика хохота.

— Я больше не могу... Кончай этот маразм, Гога...

— Лажа, — соглашался Георгий Иванович. — Все от отсутствия профессионализма. Конечно, сначала надо было попробовать, а уже потом снимать.

— Чего там? — интересовался уже давно ничего не понимающий Соломин.

— А чего мы раньше не попробовали?

— А на ком пробовать?

— Да хоть на нас с тобой!

А дым все пер со страшной силой...

Так мы с Георгием Ивановичем стали первыми советскими порнографами. Теперь их, этих порнографов, вы знаете, как собак нерезаных. Но мы были пионерами. А первым, это вы тоже знаете, всегда труднее. Но и почетнее.

P.S. После всего рассказанного, вы, конечно же, и сами понимаете, с каким колоссальным трудом вписался Георгий Иванович в рыночную постсоциалистическую экономику последних лет. Вернее, даже совсем он в нее и не вписался. Это все, конечно, не для него, не для его возвышенных, романтических высокохудожественных идеалов, не для высокой декадентской цели «хочу быть, как дьявол». Наша коммунистическая рыночная экономика породила дьяволов настоящих, а вовсе не таких, которые всего лишь хотят «быть, как». На фоне их он тут же временно даже и потерялся, во всяком случае, всем мгновенно стало ясно, что никакой он не «дьявол», а хрупкая голубиная и даже вполне возвышенная душа, просто с неким легким дьявольским уклоном.

А с самими романтическими идеалами дело обстояло и того хуже.

Как настоящий художник Георгий Иванович, конечно же, горд. Вопросы гонорара всю жизнь он обходил стороной, считал, что гонорары у него, ес-

тественно, должны быть большие, но ни просить их, ни требовать невозможно, они должны сами по себе ему воздаваться за уникальность труда.

А желающие с ним поработать, слава богу, не перевелись. К нему приходят, спрашивают:

— Георгий Иванович, не снимете ли?

— Отчего же не снять? Сниму.

— А сколько вы за это попросите?

— У меня ставка, как у Сторраро, — тысяча долларов смена.

Он не сошел с ума и не болтает чушь. Он знает, что говорит. У Сторраро есть «XX век», снятый с Бертолуччи. У Рерберга — «Зеркало». Что лучше — это еще большой вопрос. Для меня, к примеру, он решен. У Сторраро, как бы я его ни обожал, «Зеркала» не было и не будет. Чтобы снять «Зеркало», нужно быть Рербергом. Такой вот совершенно отдельной, совершенно уникальной человеческой и художественной особью. Личностью...

Живет Рерберг, надо сказать, в чудесном месте — в Брюсовом переулке, вблизи Тверской, на первом этаже, а там же на втором — бывшая квартира Мейерхольда, где и была убита Зинаида Райх. На стене дома — мемориальная доска с надписью: «Здесь жил и работал великий русский режиссер Всеволод Эмильевич Мейерхольд». Рядом, конечно же, это я не болтаю, а вправду так думаю, уже сегодня можно приделывать доску: «Здесь, за решеткой на первом этаже, живет и время от времени удивительно работает великий русский оператор Георгий Иванович Рерберг». «Решетка» не в смысле фигуральном, в самом обыкновенном, бытовом. Чтобы не залезли. Этаж все-таки первый.

С трагической генетикой своего подъезда Георгий Иванович свыкся. Чудесная старая московская квартира все-таки создает благотворную жизненную ауру, однако время от времени звоночки вечности и одиночества все же тревожат умиротворенность ее обитателя. Однажды такой жуткий звоночек продребезжал особенно резко и в совсем неурочный час. Умер Саша Кайдановский. Они с Рербергом работали, дружили. Через несколько часов после случившегося мы собрались. Стали думать о том, о чем думают в такие часы: когда, где, во сколько? Проводить гражданскую панихиду или просто отпеть? Георгий Иванович долго сидел молча, в наших разговорах почти не участвовал. Потом вдруг сказал:

— По поводу меня. Никаких Союзов, никаких панихид. Отпеть здесь, в переулке (в его переулке — одна из старинных московских церквей). На выносе — слева и справа — закажите по одному из отличных, классней ших джаз-оркестров. С выносом не торопиться — пусть поиграют. И никаких речей...

Хочу надеяться, все это будет еще не скоро. Господь рассудит. На самом деле, Гога и сегодня молодой, здоровый, сильный, как бык. Оттого я позволяю себе о нем эти речи. Речи, исполненные глубокого уважения к его удивительному таланту, к нему самому, такому, какой он есть... Или, по крайней мере, к такому, каким я его знаю и люблю.

1998—1999

P.P.S. А Господь рассудил так, что в конце июля 1999 года великий оператор Георгий Иванович Рерберг ушел. Отпевали его в том самом храме в Брюсовом переулке, про который он говорил. Когда выносили, оркестров не было. Прости, Гога, но было так. Однако музыка, про которую он говорил, играла в наших головах. Во всяком случае, в тех, которые принадлежали людям, искренне его любившим. А картины остались: великие, великолепные, просто хорошие... И «Зеркало», и «Первый учитель», и «Дворянское гнездо», и «Дядя Ваня»... Впрочем, стоит ли перечислять. Имя «Рерберг» в нашем кино — имя незабываемое.

«Смерть в Венеции», режиссер Лукино Висконти

ДИРК БОГАРД

Человек правил

Я человек правил. Говорю это без ложной скромности или тайного умысла. Это просто констатация факта, только и всего. Быть человеком правил, педантом, в сущности, крайне утомительно и подчас раздражает меня самого, но измениться не в моих силах. Иногда кажется, что лучше было бы мне поселиться где-нибудь на чердаке среди мусора и хлама, грязного белья, немытой посуды, красок и холстов, разбросанных на каждом шагу, и чтобы за дверью на лестнице рыдала бывшая любовница, только что получившая отставку, а стены покрывала плесень, банковский кредит был исчерпан, а еще лучше — чтобы совсем не было ни гроша в кармане. Никакого комфорта, никакой музыки, никакого Пуччини.

Но из этого не вышло бы толку. Мне необходим порядок. Я надраил бы свой чердак до блеска, выскреб бы горшки и сковородки, свернул холсты в рулоны, вывел плесень, разобрал краски по цветам и отправил любовницу с миром к мамаше. Страсть к порядку у меня в крови. Достаточно взглянуть на мою тарелку на кухне, после того как я разделался с аспарагусом, селедкой или артишоками, чтобы удостовериться в этом. Вашим глазам предстанут аккуратные пучки обглоданных стебельков, разложенные отдельно на безупречные горки косточки и кожица, кучки листьев, уложенных, как тарелки бесценного дрезденского фарфора.

И все это делается абсолютно бессознательно. Я часто удивляюсь: почему?

Какой инстинкт заставляет меня поступать именно так? Может быть, я унаследовал это свойство от отца, всегда корректного, сдержанного, последовательного и заранее распланировавшего всю жизнь наперед? А может быть, это скрытое подсознательное чувство вины, которую психиатр выставил бы против меня, как улику какого-нибудь чудовищного порока. Бог весть. Но эта привычка всегда со мной и определяет мою жизнь с ранних лет. Точность, порядок, план.

Я живу и могу жить только так — согласно образцу, выработанному для себя, которому следую с величайшей скрупулезностью. Конечно, я подвергаю его рискованным испытаниям: кручу, верчу, выворачиваю наизнанку, переделываю и перерабатываю, но все это — не выходя за рамки основных контуров, а он остается незыблемым, точно захватанное стекло в раме.

Когда я вижу, что риск становится слишком велик (то есть может поколебать саму основу моих жизненных установлений), я мгновенно даю задний

Фрагменты. Публикуется по: B o g a r d e Dirk. An Orderly Man. London, 1983.
© Dirk Bogarde, 1983.
© Нина Цыркун (*перевод, примечания*).
См. также: Б о г а р д Дирк. Вверх и вниз. — «Искусство кино», 2007, № 5.

ход и, чтобы разнообразить свой быт, ищу иных путей, возможно, не столь приятных и щекочущих нервы, зато безопасных.

Короче говоря, я не следую слепо своим принципам. Я реалист, часто снедаемый сомнениями. Так мне кажется.

Но, положа руку на сердце, нельзя же, дожив до шестидесяти двух лет и оглядываясь на пройденный путь, не почувствовать толику сомнений. Двери, в которые ты заходил, уже захлопнулись, те, что не решился отворить, остались закрытыми. Коридор темен; только впереди чуть брезжит свет. Броситься назад — безумие. Свернуть вправо или влево уже тяжело и опасно.

И тем не менее и тени сомнения не испытывал я золотым ноябрьским днем двенадцать лет назад, когда мы мягко подъезжали по дороге, содержавшейся в идеальном порядке, к этому дому.

Я оказался на пороге новой жизни, которую искал столь старательно, о которой мечтал с незапамятных времен, наверное, с тех ранних дней, когда мы приезжали во Францию на отдых, с дней, когда зародилась во мне глубочайшая и неизменная любовь к этой стране. И давным-давно я решил: придет время... я найду здесь свой уголок и поселюсь в нем на век.

Это время пришло, место найдено, и великие перемены ждут меня, так что суета — отказаться от всех моих предвзятых и благоприобретенных идей и понятий, поскольку они не соответствуют новому образу жизни, который, как я надеялся, расстилался за моим порогом нехоженой тропой. И попытайся я влить новое вино в старые мехи, насильно приспособить прежние правила к новым условиям, я погиб бы.

Надо успокоиться. Прислушаться. Наблюдать, пытаться понять происходящее вокруг: как, что здесь делается и не делается. Все обдумать и, главное, попытаться увидеть окружающее в том же свете, что и французы; ведь это на их землю ты собираешься ступить, она известна им гораздо лучше, чем тебе, и они знают, как с ней обращаться. В конце концов, ты ведь заключаешь сделку не о покупке фургона; торг идет о новой жизни. Твоей. Так что лучше будет отнестись к этому факту со всей серьезностью. И подключить логику. Следует помнить, что в сорок девять лет вряд ли можно надеяться на то, что другой подходящий шанс выпадет достаточно скоро.

Однажды утром, в середине июля, когда я сидел в одиночестве, что сделалось за время съемок моей привычкой и было мне необходимо, чтобы сосредоточиться, в дверях моей купальни на Лидо появился Форвуд с телеграммой в руках. В ней меня коротко извещали, что ремонт в доме закончен и ключ от входной двери висит на апельсиновом дереве.

Работа хоть и медленно, но уверенно приближалась к концу. Через неделю мы завершили натурные съемки в Венеции и переезжали в Германию, чтобы доснять там вступительный эпизод на каком-то заброшенном кладбище, а потом на железнодорожной станции. Переезд должен был занять не менее двух дней — и на этот срок я мог освободиться от своего secundo[1] — фон Ашенбаха, впервые после того, как еще в начале марта он вошел в мою плоть. Я решил воспользоваться перерывом и съездить посмотреть, как обстоят дела с домом, а заодно прикинуть, что из вещей перевезти туда из Англии.

Висконти, недовольный тем, что в такой ответственный момент я позволил себе заняться личными проблемами, с ворчанием все же разрешил мне отлучиться, поскольку за двое суток я вряд ли сумел бы разорвать все нити, связывавшие меня с моим героем. Я поклялся, что так и будет, и, проведя в дороге целую ночь, мы прибыли во Францию, а 21 июля жарким утром я снял с гвоздя ключ и отпер тяжелую деревянную дверь.

Это было оно самое. То, о чем я всегда мечтал. Внутри дом сиял свежей побелкой, грязный пластик цвета хаки отодрали, кухня и две запущенные

---

[1] Здесь: второе я (*итал.*).

конюшни, соединившиеся асимметричными арками, превратились в продуваемую ветерком изысканную гостиную длиной в пятьдесят футов. Обнажились старинные каменные плиты, изящной формы окно, служившее раньше дверью, массивные балки, отчищенные песком и побеленные. И весь дом стал светлым и безмятежно спокойным. Как будто вечно таким и пребывал.

Наверху исчезли портрет Че Гевары и пианино, которое занимало почти целую комнату, а сверкающая новенькая плита, установленная посреди второго этажа, создавала ощущение света и пространства. Лабо, бездомный пес, которого я подобрал в Риме, носился по траве, гоняя кроликов. Я видел осуществление своей мечты.

Сидя на каком-то ящике внизу, в длинной гостиной, потягивая пиво из бутылки, я озирался вокруг, пытаясь представить себе, как все это будет выглядеть, когда прибудет из Англии мебель. Подойдет ли она сюда? Может быть, план, который обдумывался в течение нескольких месяцев на основе тщательно проведенных обмеров кресел и картин, чтобы найти каждой вещи свое место, оказался пустой тратой времени?

Покидая свое жилище в Англии, я рассортировал все пожитки, прекрасно понимая, что у меня уже никогда не будет дома в сорок комнат, так что наступило время поджаться и ограничиться парой чемоданов, содержимое которых уместится в любой квартире. Новый дом, как ни мал он был, все же превышал размерами обычную квартиру и мог дать приют кое-чему покрупнее. Тем не менее я решил путешествовать налегке. И жить просто. Я устроил великий аукцион, на который выставил книги, мебель, картины, стекло, китайский фарфор и бог знает что еще. Два дня подряд домохозяйки Гилфорда и Годалминга истерично соперничали за обладание чайным сервизом из шести предметов эпохи Мин или плетеной корзиной и двумя оловянными блюдами, деревянной вешалкой для одежды и лампой-молнией. Солидные посредники являлись за моими старыми мастерами, оставляя взамен аккуратно выписанные чеки, и вместе с ростом истерии увеличивалась их кучка. Меня эта кутерьма забавляла, и огорчало лишь расставание с книгами — около двух тысяч я предназначил на продажу. Уложенные в коробки, они занимали целую комнату, и я чувствовал, что в моей новой жизни им места не найдется. Но все же лучшие и любимейшие я сохранил.

А как быть с людьми? С друзьями, знакомыми, теми, кто украшал, обогащал, наполнял собою мое существование? Их я не подвергал сортировке и аукциона друзей не устраивал. Они все были дороги мне. Но смогут ли они проделать вслед за мной этот путь и разместиться в длинной белой гостиной? Я тогда не брался предсказывать, но одно знал наверняка: таких воскресений, как в Бил-Хаусе или Бендроузе, у меня больше не будет. Таких, когда к обеду, чаю или ужину за стол садились двенадцать-шестнадцать человек. Те дни ушли. Но нет худа без добра.

Двадцать лет почти беспрерывных развлечений начали меня тяготить. Длинные уик-энды требовали большого числа прислуги. Персонал, в свою очередь, доставлял множество хлопот. Распри в комнате для слуг, уговоры истеричной горничной и вспыльчивого повара, определение фронта работ для каждого — кому кормить собак, кому накрывать на стол, кому заказывать продукты, стелить постели, стирать белье, чистить трубы, носить дрова, драить дверные ручки или утюжить сорочки. Иной раз проблемы, рождавшиеся в этом сообществе, впору было разрешить лишь опытному психиатру. Как поступить, если трое из них желают смотреть по телевизору «Приглашаем танцевать», а двое других — «Панораму»? Купить второй телевизор. Что я и делаю. Ну и так далее.

Однажды утром экономка, рыдая, в великом расстройстве пожаловалась, что сын садовника бегал за ней по кухне с хлебным ножом в руке. Ее горе усугублялось тем, что в тот момент на ней было лишь неглиже.

Была у меня и кухарка, некогда служившая на «Куин Мэри»; она требовала для себя личную горничную, чтобы та приносила ей чай в постель и массировала ноги, которые после многолетнего стояния у плиты стали

сдавать. Она же в один прекрасный день невесть зачем заказала для прислуги девяносто восемь белых наволочек для подушек. Вторая кухарка получила выстрел в спину из двустволки, произведенный ее собственным восьмилетним сынком (которому было строго запрещено иметь ружье, после того как он застрелил за лето пару кошек). Это случилось за два часа до рождественского обеда, к которому были приглашены шестнадцать человек. Одно время у меня жила португальская пара, в мое отсутствие задававшая фантастические пиры, во время которых уничтожались горы продуктов и выпивалось огромное количество бутылок, после чего гости располагались на отдых в гостиной в самых нескромных позах, зафиксированных кем-то из них на фотопленке.

Такова была теневая сторона веселого образа жизни. И, сидя теперь в белой пустынной комнате, я чувствовал, как осуществляется мое стремление к менее живописному и возбуждающему набору красок в палитре быта.

И все же: друзья. Приедут ли они сюда? Дорога стоит денег, расстояние велико, дом убог, занятий никаких, ни бассейна, ни телевизора, ни английских газет, ни моря, начинающегося прямо у порога. Единственное, что радует, — терраса. А в общем, пастушья хижина, расположенная на взгорье и, что хуже всего, даже не имеющая комнат для гостей.

Да, мне предстоит резкая перемена темпа и образа жизни. И меня жгло острое любопытство: а справлюсь ли я с таким крутым виражом?

В одном я был абсолютно уверен: моя семья, мнением которой я дорожил более всего, приедет обязательно, и, если все сойдет благополучно, я окончательно уверюсь в правильности своего решения. Не сомневался я и в том, что все они одобрят мой поступок, а отец будет особенно доволен. Он похвалил мой план, когда тот был еще в зародыше, только мало надеялся на его претворение в жизнь. Вот первый шаг и сделан. Под полдневным июльским солнцем я обходил свои владения, чувствуя удовлетворение и удивляясь собственному безрассудству.

В то время я даже не осознавал, до какой степени утомлен работой. Пять месяцев съемок «Смерти в Венеции» привели к сильнейшему нервному истощению. Изо дня в день я единоборствовал с личностью, созданной моим воображением, которая взяла надо мной верх и подчинила себе каждое мое движение. Ни секунды не оставался я самим собой даже во сне. И в тот единственный выдавшийся мне свободный денек, в совсем иной среде, наедине с совсем иными заботами, сбросив со своей души и тела бремя его неусыпного надзора, я потерял голову и уравновешенность, а заодно и мою бесценную любовь к порядку.

Накануне нашего отъезда Висконти внезапно решил, что железнодорожную станцию он будет снимать не в Мюнхене, а в Триесте. Это ближе к Венеции, выглядит импозантней, и к тому же там есть необыкновенная харчевня возле доков, которую, как он утверждал, я просто обязан был посетить. Итак, мы отправились в Триест. Приятно было думать, что через две-три недели «Смерть в Венеции» останется позади и я займусь контейнерами с мебелью, следующими из Англии в пастушью хижину на пригорке, по которому вьется узкая тропа, получившая от меня название «козьей». Я поудобнее устроился на сиденье автомашины, и как только мы пересекли границу у Вентимильи, фон Ашенбах уже тронул меня за рукав, слегка обиженный за то, что я на целый день почти напрочь отрешился от него. И власть его вновь была столь сильной и неотступной, что в вечерних сумерках уже не я, а именно он въехал в Триест.

Больше шести месяцев прожив с Ашенбахом, с его печалью, одиночеством, привередливостью, его холодной пунктуальностью, и наконец освободившись от всего этого, я почувствовал, какая тяжесть свалилась у меня с души. Иначе не скажешь. Я обрел ту легкость, которая жила во мне много лет назад; в иные моменты у меня вдруг даже возникали приступы безудержного ликования, ощущения счастья и я (если никто не видел) прыгал козлом. Такое,

правда, случалось не часто (чего и ждать на сорок девятом году жизни), но это было очень славно. Я был свободен. Фон Ашенбах исчез. Навсегда.

Экспресс прибыл в Канн минута в минуту. Мои родные появились на перроне прежде меня. Среди одетой в легкие платья и шорты толпы они в своих шерстяных костюмах выглядели, как белые вороны.

— Как же здесь хорошо, Ульрик! Какое солнце! У нас за все лето не бывает такого тепла. И роса на розах!

Они приехали налегке, и мне было приятно видеть, что отец прихватил с собой этюдник и старую деревянную коробку с красками.

— Вот, никак не могу оставить это занятие. Знаешь, мне ни разу не удалось передать оливковую зелень в моих римских этюдах.

— Теперь у тебя перед глазами будет четыре сотни экземпляров всех оттенков, выбирай на вкус.

— Боже милостивый! Четыре сотни! Пощади мои седины. А ведь это сезанновский колорит, правда?

— Сезанн писал ближе к Вару, это в нескольких милях отсюда. Это, скорее, боннаровский. Сгодится?

— Сойдет, — ответил он.

Дом, как я и предполагал, произвел на них отличное впечатление, хотя был еще не совсем обставлен. Мама отказалась снять шляпу, пока не обойдет все комнаты в сопровождении очень довольной и верной моей экономки Антонии. Отец красноречивым жестом потребовал пива.

— Не рановато, па?

— В самый раз. Хороший стаканчик французского пивка. Пойло, что продают у нас в Англии, в рот не возьмешь.

Мама окрикнула его из спальни:

— Ульрик! Поди сюда, взгляни, какой вид — горы, море и лодки!

— Я любуюсь, дорогая, — отозвался он сквозь стаканчик с пивом.

Мы уселись за белый жестяной стол на террасе. Лабо с удовольствием растянулся у ног, припоминая старинных знакомцев, которых он видел на вилле Фрателли в Риме.

— Мы привезли тебе подарок, пес, — сказал отец. — Где мой саквояж? — обратился он ко мне. — Принеси, пожалуйста, все подарки там.

Были вручены: мяч и серные палочки — для Лабо, лак для волос (по особому заказу) — Антонии, сигареты «Плейерс» — Эдуардо и полфунта камеди для обработки виноградника — мне. А вот еще семена: колокольчики, мак, люпин, сладкий горошек, льюн...

Окинув взглядом свою целину, заросшую бурьяном, я вдруг запаниковал. Уж не сошел ли я с ума? Не совершил ли страшную ошибку, исправление которой, если оно вообще возможно, обойдется мне слишком дорого? Разве в силах я оживить эту землю? Способна ли она породить всю эту нежную прелесть?

Вот уже третью неделю я наблюдал, как рабочие вскапывали землю, выискивая, где проходит электрокабель или расположены дренажные трубы, и с растущим беспокойством видел, что везде под верхним десятидюймовым слоем почвы начинался грунт твердый, как скала. Ведь я поселился на склоне высокого холма. Ничего, сказал мне один из землекопов, не вырастет тут без тяжкого труда. Эта бедная земля годится лишь под оливы и кипарисы, к тому же прямо через это место проходит эпицентр мистраля, буйного, всегда неожиданно налетающего ветра, который дует в сторону Роны. Летом он не оставляет на деревьях ни листочка, а зимой вымораживает их.

— Как-нибудь справишься, — сказал отец. — У тебя масса времени, чтобы все благоустроить. С домом ты промашки не дал. Великолепный! Если земля неблагодарная, выращивай оливы. Я бы так поступил.

Насколько мне известно, отец в жизни своей не брал в руки лопату. Разве что когда приходилось закапывать кошку или собаку.

На матушку каждая обнаруженная под землей дренажная труба или напрасно спиленная ветка производили удручающее впечатление, потому что

она-то была заядлой садовницей, всегда работавшей наравне с теми, кого мы нанимали для более трудных работ.

Я нашел совет отца очень здравым. Если земля окажется непригодной для садоводства — а я сильно подозревал, что так оно и будет, — сосредоточусь на оливах. Они целыми столетиями растут здесь, принося урожай, почему же с моим приходом это должно кончиться? У меня даже мелькнула мысль, что я заживу жизнью Христа: ученики, хлеб, рыба. Установленный спокон веку порядок. Передо мной замелькали картины будущего: корзина на плече, голые ноги, ступающие между вековых дерев, точеные, как на полотнах Веронезе, руки, собирающие зрелые плоды. Запечатленный в Библии образ жизни, который люди вели задолго до того, как была создана эта книга. Скажи мне кто-нибудь тогда, в то утро, когда мы с отцом, сидя на террасе, потягивали французское пиво, что нарисованные воображением картинки библейского бытия разобьются о жестокую реальность, что сбор урожая придется на самые суровые в году месяцы — с декабря по март, — что я буду проводить день за днем, не прогуливаясь босиком с корзинкой от одного нагруженного плодами дерева к другому, а корячась на коленках, собирая редкие, заморенные оливки, обгрызенные мышами и изъеденные червяками, под пронизывающим мистралем, я бы тут же собрал вещички, переехал в отель и до конца жизни утруждал бы себя только вызовом прислуги, нажимая поочередно кнопки.

К счастью, будущее было до поры скрыто от меня, и серебрившаяся на солнце листва вселяла надежды на исполнение мечтаний, да и матушка возвратилась после инспекции владения явно довольная увиденным и мужественной решимостью своего старшего сына. Во всяком случае, мне хотелось в это верить.

Мои тайные опасения по поводу того, что я совершил роковую ошибку, заточив себя вдали от друзей, которые меня забудут и покинут, не оправдались. Все было совсем наоборот, и даже старомодный телефон, который раздражал меня молчанием, ожил и теперь уже докучал мне не меньше своих собратьев в Англии. А однажды в трубке раздался хрипловатый, возбужденный голос Висконти, который ненавидел телефоны не меньше меня.

— Счастлив. Очень счастлив, — сообщил он мне тогда, в октябре. — Посмотрел смонтированный вариант фильма. Неплохо. Очень неплохо.

— Слава богу!

— Не богу, а мне, — поправил он. — Музыка еще не готова, а в остальном все в порядке. Поскорее приезжайте в Рим, посмотрите, потому что мне нужно везти его в этот ужасный Лос-Анджелес показывать американцам. Как бедному студенту! Они мне говорят: «Конечно, конечно, синьор Висконти, вы сделали очень хорошую картину, но поймут ли ее в Канзас-Сити?» Что за оценка, Богард! Где это ужасное место, которого они так боятся?

— На Среднем Западе, кажется.

— От Китая, что ли? Пуф! Они ведут себя со мной безобразно. Канзас-Сити! Так вы приедете?

— После Рождества, Лукино, мне нужно к дантисту.

— К дантисту! Вы невоспитанный человек, нет в вас благородства. Понятно, что я имею в виду? Я прошу вас приехать посмотреть мою работу, а вы говорите про какого-то дантиста!

— Явлюсь, как только смогу.

— У вас что, зубы болят?

— Да.

— При таком отсутствии чувствительности это невероятно. Эх... ну что ж, наберусь терпения. Весь Рим должен терпеть, пока дантист сделает свою работу. Merde![2] Подождем ради ваших зубов. Что же нам остается? Чао, Богард.

---

[2] Дерьмо (*франц.*).

Впервые я увидел «Смерть в Венеции» в три часа дня в холодном просмотровом зале студии «Чинечитта». Висконти сидел в полотняном кресле, окруженный домочадцами, вернее, теми из них, кого он счел достойными стать свидетелями того, как предстанет перед зрителями его детище, да некоторыми избранными из числа съемочной группы.

Было там и умеренное количество принцесс, одна или две графини, три-четыре актера, не занятых в фильме, но удостоенных чести присутствовать на церемонии в знак признания их заслуг, которые могут пригодиться маэстро за воротами студии. При особах, подобных Висконти, всегда наготове мобильный эскадрон людей свиты, этих прилипал, вечно снующих вокруг крупной рыбы. В случае необходимости он мог быть уверен, что самая благоприятная молва о фильме распространится благодаря им от Милана, Рима и Неаполя до Парижа и Лондона. Они никогда не подводили его. А если бы осмелились, то обрекли бы себя на гражданскую и профессиональную гибель.

Сегодня я не могу описать все чувства, овладевшие мною, когда погас экран. Одно помню: я молчал, как рыба. У фильма был заряд такой завораживающей силы, что мое собственное участие в нем казалось фактом ничтожным. Слава богу, я не вызвал у себя раздражения.

Сказать мне было нечего.

Висконти, не выпускавший из тонких сильных пальцев сигарету, выслушал панегирик свиты с достоинством папы римского, слегка покачивая головой, и лишь потом, вяло кивнув в мою сторону, приветствовал меня отеческим хлопком по ладони.

— А, Богард. Bene[3]. Зубы не болят? И смотрите, чтобы завтра не заболели. Нам надо кое-что переозвучить. Заметили? Мотоцикл в парке и проклятые моторные гондолы на канале заглушают звук. Но это немного. Там словечко, тут словечко. Так смотрите завтра насчет зубов, ладно?

— Слушаюсь, Лукино.

Я повернулся, чтобы уйти, но он внезапно окликнул меня:

— Богард!

Я остановился на пороге.

— Bene? — тихо спросил он.

— Bene, — ответил я.

Его серые чистые глаза смотрели прямо. Очень спокойно. Он допустил меня к своему успеху.

— Gracie![4] — тихо сказал он и повернулся в кому-то, опустившемуся на одно колено возле его кресла, чтобы то ли просить о чем-то, то ли выразить восторг.

Уходя со студии, я чувствовал себя чуть бодрее: он остался доволен нашей совместной работой, и не так уж важно, что я не совсем уверен в той ее части, которая пришлась на мою долю.

В тот же вечер из отеля «Хасслер» я отправил письмо одной американке в Новую Англию:

«Мне кажется, я провалился. Это целиком моя вина, не Висконти. Он говорит, что доволен моей работой, но у меня на этот счет большие сомнения. Печально. Может быть, я перестарался. Ну да ладно. Все же я сделал свое дело. И выложился до конца».

Итак, фильм был наконец закончен. Озвучен, дублирован и прочее. Висконти, которому все это время удивительным образом удавалось держать отснятый материал при себе, скрывая от «денежных мешков», как он их называл, был наконец вынужден явиться в «ужасный Лос-Анджелес» и показать им то, что они отчасти субсидировали.

В просмотровом зале был, как кто-то потом выразился, аншлаг, и когда зажегся свет, никто не шелохнулся. Висконти решил, что это успех, что они никак не опомнятся после эмоционального накала финальных кадров.

---

[3] Хорошо (*итал.*).

[4] Спасибо (*итал.*).

Ничуть не бывало. Их молчание объяснялось недоумением, граничившим с ужасом.

Никто не раскрывал рта. Кто-то нервно покашливал, кто-то закурил сигару. Утонувшие в креслах мужчины в синтетических костюмах в полной растерянности пожирали глазами белый экран.

Ощутив наконец в атмосфере всеобщего молчания неловкость, поднялся нервный человек в очках.

— Ну что ж, по-моему, музыка замечательная. Главная тема великолепна. Кто писал вам партитуру, синьор Висконти?

Благодарный за то, что хоть кто-то проявил пусть и отдаленный интерес к его фильму, Висконти ответил, что музыка принадлежит Густаву Малеру.

— Просто здорово! — откликнулся нервный. — Надо взять его на заметку.

Гораздо позже, уже добравшись до Рима, Висконти всласть посмеялся. Но тогда ему было не до смеха.

В конце концов вынесли вердикт, что фильм «неамериканский» и тема весьма уязвимая. Дохода не принесет, и ясно как божий день, что публика в Канзас-Сити ни черта в нем не раскумекает. Прозвучало также предположение, высказанное с определенной тактичностью, хотя и чрезмерной, что если бы даже зашла речь о прокате фильма в Америке, его все равно запретили бы, щадя общественную нравственность.

Висконти и его сопродюсер Боб Эдвардс вернулись в Европу с фильмом, так сказать, под мышкой. В состоянии мрачной подавленности.

А я тем временем пребывал в счастливом неведении относительно их злоключений и плескался в своем новом пруду, который мне только что выкопали, устраивал композиции из камней и водопады в романтическом духе полотен Сальваторе Розы или горбатился на своей целине, закладывая небольших размеров розарий. Не подозревая о буре, надвигающейся с Атлантики.

Висконти пытался договориться с американцами, отказываясь сделать предложенные ими купюры, не говоря уж о другом, счастливом конце.

— Как же я могу, — в отчаянии кричал Висконти, — снабдить Томаса Манна хэппи эндом? Он именно так написал, таков его замысел, это его новелла, это же свято!

Я не долго оставался в стороне от битвы: Боб Эдвардс ввел меня в курс дела, правда, по телефону. С каждой неделей положение становилось все более безвыходным. Окончательно определилось, что «денежные мешки» хотят убить фильм. Таких случаев на моей памяти было предостаточно.

Висконти, не смотря ни на что, не сдавался и, получив, очередной звонок из Лос-Анджелеса, всякий раз грозился в случае, если что подобное произойдет, устроить в газетах мировой скандал.

Однажды вечером Эдвардс позвонил мне из Рима.

— Тут какой-то Джон Джулиус Норвич, что ли, — слыхал про такого? Лорд или что-то в этом роде... Он основал фонд спасения Венеции — «Жемчужная Венеция» — и хочет устроить благотворительную премьеру нашего фильма в Лондоне с баснословной цены билетами. Королева согласилась присутствовать, сказала, что обоих детей с собой приведет. Каково?

— Когда?

— Да как только поспеем. Мы думаем, 1 марта, это как раз ее первый свободный вечер.

Пожалуй, именно его превосходительство лорд Джон Джулиус Норвич спас «Смерть в Венеции». Оставалось надеяться, что его усилия по спасению самого города будут столь же благотворными.

Королева милостиво отозвалась кратким, но приятным замечанием, и Висконти передал в Лос-Анджелес: «Если, по-вашему, этот фильм оскорбляет нравственность и вы его по этой причине не пустите на экран, считайте, что обвинили в безнравственности английскую королеву»

Мы выкарабкались.

19 января мне позвонили из Лондона, известив, что мое присутствие желательно 24 февраля для предварительной рекламы фильма. Он будет демон-

стрироваться 1 марта, в понедельник, к этому времени нужно дать информацию в воскресные журналы.

Я ответил, что вряд ли буду.

— Но вы должны быть здесь! — завопил противный мужской голос на другом конце провода.

— Послушайте! Ничего я вам не должен. Я сделал фильм. С меня достаточно.

Слушая этот омерзительный визг торгаша киношника, зная о мытарствах, выпавших на долю Висконти и Эдвардса в «ужасном Лос-Анджелесе», я, как это ни прискорбно, позволил гневу пересилить привычную сдержанность. Но этот голос вдобавок ко всему посягал на тот мирный и любимый мною образ жизни, который я отныне избрал.

В глубине души я твердо знал, что ничто не заставит меня предать Висконти, в чем бы это предательство ни выражалось. Я готов был в любой момент броситься ему на помощь. Но я не мог больше позволять киношникам диктовать мне свою волю. Я был сыт этим по горло. Будет с меня. Хватит. Теперь я диктую условия. Только я.

— Мы вам перезвоним, — промямлил противный голос уже тоном ниже.

— Я вам сам позвоню, — ответил я. — Если найду нужным.

И повесил трубку.

Я почувствовал себя словно заново родившимся! Ей-богу!

Форвуда я нашел в огороде; он возился в земле, рядом стояли мешки с удобрениями.

— Ну, кажется, дело на мази. 1 марта в Лондоне. С королевской милости.

— Ну, это уже неплохо. Что ты им сказал?

— Что подумаю.

— Теперь, наверное, уже успел. Что ж... — Он воткнул лопату в землю. — Тебе надо бы проверить свой старый фрак.

— Зачем?

— Не поела ли моль.

— Черт с ней. Время еще есть.

За год без малого до этих событий в газетах Стокгольма, Осло и Хельсинки, а также Копенгагена появилось объявление: «На главную роль в новом фильме Лукино Висконти «Смерть в Венеции» требуется юноша 13—14 лет». Речь шла о роли Тадзио. 1 марта 1970 года Эдвардс, необычно взволнованный, позвонил мне сказать, что исполнитель найден и Висконти приступил к переговорам.

Ровно через год, день в день, я стоял рядом с мальчиком, ожидая появления королевы из двери, над которой светилась надпись «выход», в кинотеатре «Уорнер», в Лондоне.

Внешне Бьёрн Андерсен был вылитый Тадзио, каким он описан у Манна. Он обладал почти сверхъестественной красотой. Что не мешало ему обожать жвачку, рок-н-ролл, гонки на мотоцикле и строить глазки девушкам, с которыми он, в узеньких джинсах, красногубый, играл в настольный теннис в баре отеля на Лидо. По моим впечатлениям, меньше всего на свете Бьёрн мечтал сниматься в кино. Он мечтал только о «Хонде». Самой большой и мощной. По-английски он болтал довольно бегло, но на каком-то увечном диалекте, изобретенном диск-жокеями. Что было вполне естественно, потому что он без конца слушал трансляцию американской армейской радиосети. И речь его была пересыпана восклицаниями вроде «эй!», «балдеж!», «чудило» и чаще всего: «Ну, парень, ты даешь!»

К счастью, как сухо заметил Висконти, в роли Тадзио Бьёрну не приходилось часто открывать рот, и, таким образом, впечатлению «загадочности, мистичности, ирреальности», которое он должен был производить, ничто не угрожало. За сохранением имиджа неземного существа тщательно следили и не позволяли ему выходить на солнце, гонять в футбол с новыми дружка-

ми, купаться в довольно загрязненном море и вообще заниматься чем-либо, что могло доставить ему хоть капельку удовольствия.

Он безропотно терпел все, даже гувернантку, присланную шведским правительством, с которой он должен был проводить все время, свободное от съемок. В его распоряжении оставались только уик-энды, если не было съемок, и тогда он отправлялся играть в пинг-понг где-нибудь в баре на Лидо.

В понедельник утром обычно он являлся на площадку с траурными кругами под глазами, с бледностью, которая вместо намека на загадочность и таинственность свидетельствовала об угрозе близкой смерти от физического истощения.

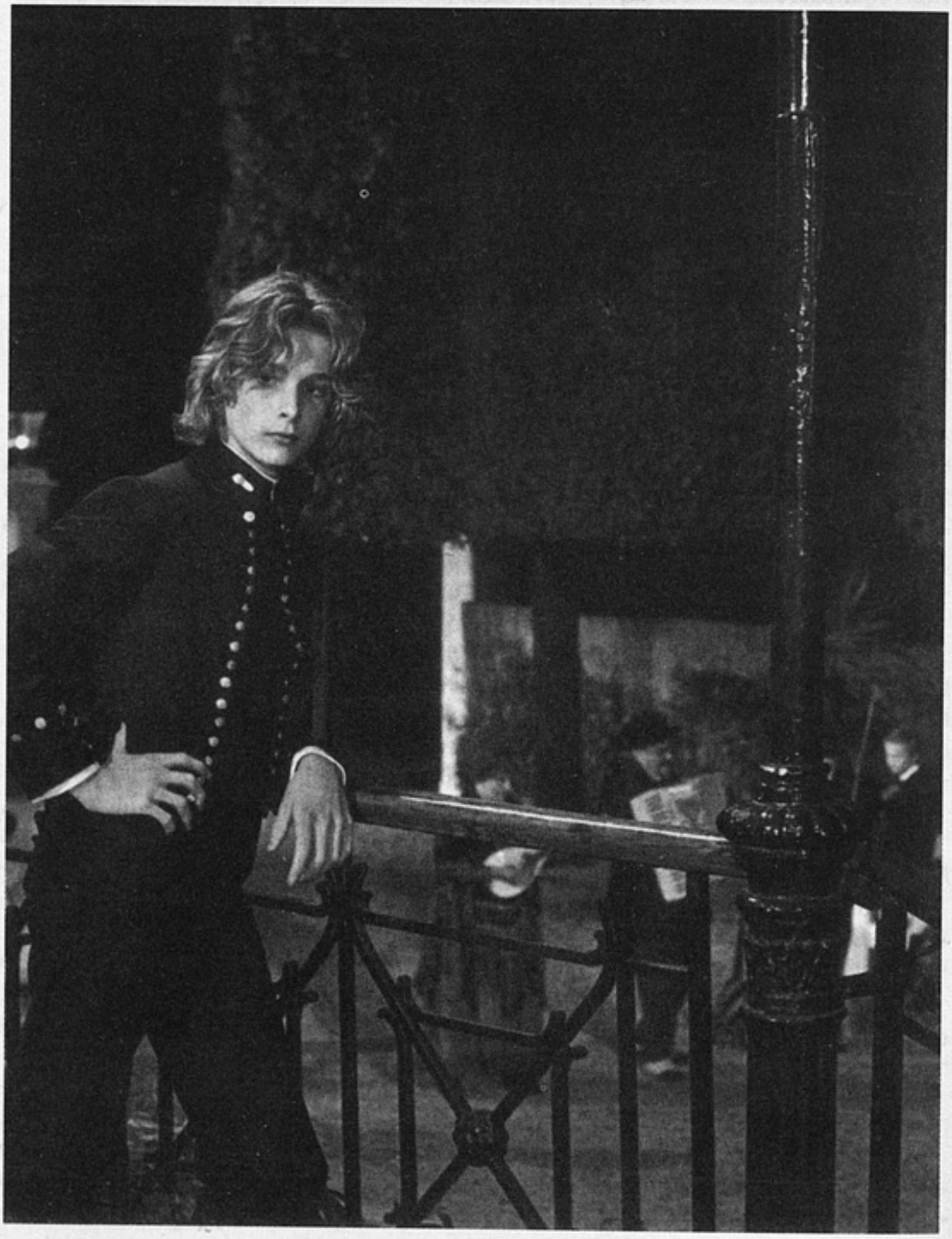
— Сколько ты спал, Бьёрн?

— А, парень, я вообще не ложился, мы танцевали, танцевали, пили. Балдежно было.

— Давай быстренько в гримерную.

И он плелся туда, как ягненок на заклание. А едва опустившись в кресло, мгновенно засыпал.

Правда, надо отдать ему должное, он соблюдал железную дисциплину, никогда не опаздывал и всегда был готов к съемке. Он не испытывал страха пе-



«Смерть в Венеции», режиссер Лукино Висконти

ред Висконти, даже когда тот бывал гневен, и, пожалуй, единственное, в чем его можно было упрекнуть, неумеренное пристрастие к жвачке, которую он обожал выдувать в гигантские пузыри, лопавшиеся прямо в лицо — ему самому или вам, если вы имели несчастье оказаться поблизости.

Наша компания не роскошествовала. Ни у кого из нас не было трейлера, оснащенного душем и телевизором, — верного спутника кинозвезд. Мы гримировались где придется — в школьном классе, в церкви, полуразрушенном палаццо или в подвале, в первом попавшемся уголке, который находили поблизости от места съемок. Нам даже случалось проделывать это в крохотных шумных барах — по соседству с ворчливыми наглыми официантами под оглушающие крики гостей и шипение кофеварки.

Однажды вечером, что-то в начале съемок, мы собрались в сырой заброшенной часовне. Я и Бьёрн быстро оделись и загримировались (у нас это не отнимало много времени). Остальные подолгу упаковывались в кружева, шнуровались в тесные корсеты, завивали, взбивали и укладывали волосы (Висконти не терпел — и правильно — париков; мертвые волосы, как он говорил, — это мертвые волосы, и это правда), чуть в стороне от нас, как всегда, расположилась Сильвана Мангано, занятая разгадыванием кроссворда. Прическу и грим ей уже сделали, а платье еще не принесли. Она сидела в брюках и меховом пальто, спокойная и уверенная в себе.

— Знаешь, парень, — Бьёрн задумчиво теребил в руках свою матросскую шапочку, — знаешь, а она здорово красивая. Ты как считаешь?

— Согласен. Забавно, что она сама думает иначе. Говорит, что у нее заурядная внешность.

— Заливаешь! Чтобы она так думала? Да она самая красивая женщина из всех, кого я видел в жизни, парень!

— Вот и скажи ей об этом. Или ты уже говорил?

— Сказать ей! Чокнуться можно.

— Давай вместе пойдем и скажем.

Он удивленно взглянул на меня.

— Скажем! Да она решит, что мы чокнутые!

— Не решит. Если ты действительно думаешь, что она такая красивая, ты просто обязан ей об этом сказать. Ей будет лестно услышать твое мнение. Я с тобой пойду.

— Ты?

— Обязательно. Мы оба подойдем, станем на колени...

— На колени! — Он ужаснулся и сильнее затеребил шапочку. — Ну ты даешь, парень!

— Видишь ли, нельзя делать такое заявление, если женщина сидит, а ты стоишь, как столб. Надо преклонить колени.

Что мы и сделали по обе стороны ее кресла. Сильвана посмотрела на нас без малейшего удивления.

— Извините, если помешали...

Она протестующее взмахнула рукой.

— Бьёрн хочет вам что-то сказать.

Он стоял на коленях, выпрямив спину, в синем матросском костюмчике, с локонами золотых волос, рассыпавшихся по плечам, с шапкой в руке.

— Я считаю вас самой красивой женщиной, которую я видел в жизни, — проговорил он и скосил глаза в мою сторону.

— И я тоже, — добавил я.

Сильвана не шелохнулась, только, едва заметно улыбнувшись, подняла руку и коснулась его щеки.

— Спасибо, Бьёрн. А ты отдаешь себе отчет в том, что стал на колени в новом костюме?

— Да...

— Спасибо, — мягко сказала она. — Вы оба сумасшедшие. Но все равно, спасибо, спасибо вам, правда.

Когда мы вновь уселись на свои места в развалившейся часовне, Бьёрн, откинув назад волосы, сказал:

— Мне кажется, ей понравилось. У нее слезы выступили. Здорово, что мы это сделали.

Через три-четыре дня, пересекая по пути в очередную импровизированную гримерную площадь святого Марка, распугивая голубей и японских туристов с фотоаппаратами, Бьёрн сказал мне:

— Эй, парень, а я прочитал!

— Прочитал... что?

Он зашагал со мной в ногу.

— Книжку. Ну, про которую этот фильм.

— Книжку! Но послушай, дружок, тебе же не полагалось ее читать. Строго запрещено читать и книжку, и сценарий. Делай то, что велит Висконти, и всё.

— Да, я знаю, но так чудно́ получилось. Кто-то оставил ее у меня в номере, вот я и прочитал.

— Прочитал. И что же?

— А то, что теперь я знаю, кто я такой, — ответил он. — Я ангел смерти. Правильно?

— Отчасти, — согласился я.

И вот, год спустя, мы стоим, выстроившись в ряд, ожидая начала церемонии представления королеве. Я — в конце, после Висконти; на правом фланге — «денежные мешки» с их расфуфыренными женами; где-то в центре Бьёрн и Сильвана.

Королева в сопровождении принцессы Анны, одетой в оранжевую плащовку, с наушниками, медленно обходила наш строй. Она, кажется, что-то промурлыкала американцам (они ведь, как известно, разговаривают на каком-то подобном подобии английского), но больше никого не осчастливила вниманием. Улыбаясь и приветливо кивая всем, миновала череду итальянцев, подошла к Висконти и несколько секунд безмолвно и внимательно рассматривала его, словно памятник. У меня она осведомилась, сколько времени заняли съемки, и прошествовала прочь. Дав возможность аудитории себя рассмотреть.

Вот и всё. Висконти наблюдал за ней с печальной улыбкой.

Ужасно грустно, что королевские церемонии неизбежно по этикету проходят в мертвой тишине. Никто не позволяет себе засмеяться, вставить словечко, просто кашлянуть. И никто не получает от них удовольствия, в том числе сама королева, которая, насколько мне известно, гораздо более непосредственная и жизнерадостная, чем можно предположить, если судить по угрюмой атмосфере подобных мероприятий.

Но спасибо и на том. Мы были благодарны ей за покровительство, жаль, что никто из нас не посмел ей об этом сказать.

Публика тоже словно окаменела: ни смешка, ни хлопка, ни шепотка. Трудно даже было понять, о чем они все в эти минуты думали. Только когда Ее Величество и сопровождающие лица, проследовав через центральный проход, покинули зал, народ понемногу начал оживать.

Прием готовился в резиденции Берлингтон-хаус. К тому времени, как я подоспел туда со своей небольшой компанией в пять человек, зал был заполнен до отказа, и мне, пока я протискивался между столиками при свете свечей, выпал случай рассмотреть высокое собрание во всем его блеске. Замученный швейцар выразил нам свое сожаление, и мы стали спускаться по роскошной лестнице, раздумывая, где бы перекусить.

Облокотясь о перила, один из «денежных мешков», похожий в своем вечернем костюме на официанта, разговаривал с кем-то из своих. Оба были явно озабочены.

— Премьера в Риме, в четверг — будете? — крикнул он мне, когда я находился где-то на полпути к нему.

Я ответил, что не могу сказать наверняка.

Загвоздка была в том, что меня на ту премьеру не пригласили. Рим — вотчина Висконти. Никто не решался предпринимать что-либо на этой территории на свой страх и риск. Он один полновластно царил там. Во все свое удовольствие.

— Ладно, завтра потолкуем, — отозвался «денежный мешок» с плохо скрытым беспокойством. — Знаешь, — обратился он уже к кому-то из своих, — чего я никак не могу понять: как это английская королева приводит дочку на фильмец про старикашку, который пасет какого-то пацана...

На улице шел снег. Мы в молчании доехали до «Коннота», где, несмотря на неурочное время, ночной портье — дай ему бог! — принес нам по чашке черного кофе и два полных блюда бутербродов с ветчиной, которые мы вшестером (я подобрал еще одну заблудшую душу, не сумевшую пробиться в залитую светом свечей роскошь банкетного зала) с аппетитом умяли, скинув туфли и пиджаки и усевшись в моем номере на полу перед горящим камином.

Мы все сошлись во мнении, что самым трогательным и впечатляющим на вечере был глубокий грациозный реверанс матери Джона Джулиуса, леди Дианы Купер, в честь особы Ее Величества.

Сутки спустя я опять был в доме на холме.

В тот день, когда состоялась премьера в Риме, прошедшая с большим энтузиазмом, я, ползая на коленях, тер плиты своей длинной гостиной смесью льняного масла и скипидара.

А на следующее утро нашим глазам открылось необыкновенное зрелище. Земля на целых восемь футов была покрыта снегом. Перед нами распростерся незнакомый, неприветливый, холодный белый мир, похоронивший дороги, пригнувший деревья.

Это было совсем не то, о чем я мечтал; впрочем, все происходящее со мной с той поры, как я переселился во Францию, совсем не было похоже на то, что рисовалось в воображении. С трудом прокладывая дорогу в деревню по скрипящему под ногами снегу, я размышлял о том, что коль уж решил жить правильной жизнью, то никакие препятствия, а их должно быть немало, не смогут этой решимости одолеть.

Легко, однако, было думать. Меня ждали тяжкие испытания.

Вслед за снегопадом и гололедицей, которых тут не видали семьдесят, а то и все сто лет, ожидалась оттепель.

И она пришла; теплые ветры подули из Африки, свинцовое небо очистилось от туч, снег и лед растаяли прямо на глазах, и земля предстала перед нами искореженной и больной.

Раны залечивались быстро. Но все же урон был нанесен опустошительный. Мороз убил апельсиновые деревья; гигантский лимон — гордость хозяев, за свои более чем полсотни лет переросший все деревья в округе, безжизненно стоял теперь в черных пятнах замерзших листьев, с обломанными ветками. Розы, черенки которых были куплены за бешеные деньги, торчали, как коричневые корешки жевательного табака. Холод не пощадил ничего из того, что так бережно и терпеливо растили. Снег таял, потом земля опять покрывалась ледяной коркой, и вновь наступала оттепель. Земля глубоко пропиталась ледяной водой, а оливковым деревьям, которые отчаянно пытались спасти, смерть угрожала еще через четыре-пять лет — тогда начнут сохнуть и опадать листья. К счастью для меня. Потому что, знай я об этом, как и о других предстоящих мне невзгодах в те дни, я, наверное, покончил бы со всеми делами и убрался отсюда куда-нибудь в тропики.

Но знать об этом заранее было не дано. И мне в который раз приходилось начинать все с самого начала, что, впрочем, меня никогда не останавливало, но здорово изматывало. Только не отчаиваться. Надо браться за работу. В короткое время нам удалось пересадить огородные растения, срубить загубленные деревья, посеять траву, перекопать клумбы, и некое подобие порядка вернулось на землю, измученную дренажем, грузовиками и бульдозерами.

А потом неожиданно, как все в этом непредсказуемом климате, наступила весна. За одну ночь земля покрылась нежной зеленью и расцвела ковром анемонов...

Мне исполнилось пятьдесят лет.

Нельзя сказать, что это событие застало меня врасплох: как-никак я жил в ожидании его уже несколько последних лет.

И когда час пришел, он не окрасил для меня мир в мрачные тона. Волосы мои за одну ночь не побелели, бритвенное лезвие не дрожало в руке, к морщинам, покрывшим лицо, я уже успел присмотреться. Словом, хотя туманившееся от моего дыхания зеркало, несомненно, отражало мужчину средних лет, сердце, бившееся у него в груди, принадлежало задержавшемуся в своем возрасте шестнадцатилетнему юнцу.

Так что хватит насчет пятидесятилетия.

Форвуд окликнул меня с террасы.

— Мари говорит, что на обед рубленый бифштекс, пюре и шпроты. Может, ты пойдешь куда-нибудь в ресторан? Другого пятидесятилетия вряд ли дождешься.

Решено: обед в «Золотом голубке», на солнышке, в тени фигового дерева с Вивьен и Падди Гленави, старой подружкой по студии Илинг, оказавшейся, на мое счастье, теперь близкой соседкой, с Симоной Синьоре и Ивом Монтаном, а также присоединившимся позже Джеймсом Болдуином, очень кстати выставившим по такому исключительному поводу шампанское.

Продуманный стол — очень приятный способ безболезненно проскользнуть во вторую полусотню лет. Не снизив ставки.

На Каннском кинофестивале я оказался в щекотливом положении.

В числе множества конкурсных картин «Смерть в Венеции» официально представляла Италию, «Посредник» Джозеф Лоузи — Англию.

Я стал камнем преткновения для двух режиссеров, оказавших наиболее значительное влияние на мою кинокарьеру. Мы и раньше встречались на фестивалях, представляя фильмы, в которых я играл и у того, и у другого. На сей раз они становились жесткими соперниками. Мы не придавали этому факту серьезного значения, он нас, скорее, забавлял. В конце концов, кино — искусство интернациональное, так что мне, например, было не важно, в чьем фильме сниматься — итальянском или английском. Уж так заведено в кино — кто смел, тот и съел, и это правило успокаивающе действовало на совесть. Должен, правда, сознаться: у меня теплилась искра надежды, что когда-нибудь мне удастся «съесть» что-нибудь полезное и для себя самого. И вот теперь до моих ушей донесся слух — а слухи в фестивальные дни всегда гуляют по набережной Круазетт, — что я «определенно» должен получить приз за лучшую роль. Молва доставила мне искреннюю радость.

Слухи слухами, а всерьез их никто не воспринимает. Мне почему-то никогда призов не давали. Не из тех, видно, я актеров, которых награждают.

В пространном извиняющемся письме Висконти извещал меня, что в качестве официальной конкурсной картины «Смерть в Венеции» должна демонстрироваться на итальянском языке. То есть в дублированном варианте. А правило фестиваля (кстати, отмененное совсем недавно) тогда гласило, что актер, роль которого дублировалась, не мог претендовать на премию.

Мне нечего было возразить против этого установленного порядка: дублированная роль — это и не роль вовсе. Голос актера, на мой взгляд, на семьдесят процентов составляет образ, созданный им.

Но мы, однако, снимали фильм по-английски, и хотя мне не часто приходилось открывать рот на протяжении всего действия, я приложил немало усилий, чтобы произносить все слова с немецкими акцентом и интонацией. Каждое представление было тщательно обдумано, и я точно следовал Томасу Манну. Мысль о том, что эта сухая, лишенная тени сентиментальности про-

за будет звучать по-итальянски, на языке, который, если не говорить лишнего, лиричен, а точнее — велеречив, невыразимо угнетала меня.

Когда на следующий день мне удалось дозвониться до Висконти, он с грустью согласился со мной.

— Трагедия! Я полагал привезти в Канн копию на английском языке. Все было устроено. Всё. Сделали французские титры. Я настаивал на этом из уважения к вам, Богард! Я хочу, чтобы ваш голос звучал в Канне в нашем фильме. Все подготовили... Мы с Паскуале де Сантисом проверили каждый кадр, чтобы ни сучка ни задоринки; сделали две копии. Ай! Столько трудов...

— Так что же произошло?

— У меня много врагов, Богард. В итальянское министерство внесли протест: итальянский фильм должен звучать на родном языке.

— Но мы же снимали по-английски!

— Когда я подал встречный протест, меня предупредили, что если я буду настаивать на своем, фильм вообще могут запретить!

— Неужели...

— Именно так. Теперь мне придется вновь готовить две копии, уже по-итальянски. Так что вы будете говорить по-итальянски и не своим голосом! Что я могу поделать? Я не могу нарушить этот дурацкий закон и рисковать фильмом...

— Кто же эти враги? Вы-то их знаете наверняка?

Голос его при ответе звучал глуше обычного.

— Да, знаю... Знаю. Так что, увы...

Так что, увы... Меня вышибли из претендентов на приз, но это рассердило меня гораздо меньше, чем мысль о том, что вся моя кропотливая работа и «немецкий колорит» пропадут зря, а текст пропоет какой-то итальянский тенор. День или два я просто кипел от гнева, который потихоньку перешел в смутное недовольство. Что толку скулить понапрасну.

К тому же я увидел в этой ситуации и светлую сторону. Отстраненный от конкурса, я не испытывал вины ни перед Висконти, ни перед Лоузи. И мог с легким сердцем поздравить любого из них с заслуженной «Золотой пальмовой ветвью» за лучший фильм.

«Денежные мешки», однако, пришли в ярость, и между Римом и Лос-Анджелесом развернулся беспощадный бой. Итальянцы утверждали, что они «весьма расстроены», но ведь фильм итальянский, следовательно, должен быть дублирован. «Денежные мешки» гнули свое: фильм снят на английском и дублироваться не должен. Тогда итальянцы пустили в ход тяжелую артиллерию, намекнув, что у них есть средство сломить сопротивление противника.

Похоже было на вмешательство неких политических сил, особенно когда в дело пошел тактически важный слух, как бы нечаянно просочившийся из известных кругов, что «фильм намечен на приз во что бы то ни стало».

Политика по-итальянски.

Надо отдать должное «денежным мешкам»; боролись они отчаянно, и желанный компромисс наконец был достигнут. Фильм будет показан в информационной программе для прессы в укороченном варианте на английском языке, а на вечернем гала-представлении — на итальянском.

Ввиду всех этих обстоятельств я решил пойти на информационный показ, а вечером остаться у себя.

Никто даже не пытался переубедить меня. Ход событий удовлетворил всех, в проигрыше оставался лишь один человек — актер.

Покуда разворачивалась вся эта невидимая миру возня, происходило событие куда более важное. Официанты и официантки да и вся гостиничная прислуга решили бастовать, что ставило под угрозу срыва проведение самого фестиваля. Но в конце концов кто-то уступил, и дело уладили как раз вовремя.

Но с природой не договоришься.

И фестиваль оказался самым дождливым из всех, холодным, промозглым,

серым. Праздничные флажки понуро обвисли, из водосточных труб хлестала вода, публика входила в залы в пластиковых плащах, с зонтами, с которых текли ручьи. С таким же успехом фестиваль можно было бы устроить в Манчестере.

Но в день нашего показа для прессы Бог, как говаривала Лалли, выглянул с небес, дождь прекратился, засветило солнце, а когда мы — Бьёрн, Висконти и я — добрались до фестивального Дворца, день сиял и казалось, что мы находимся на подступах к новому повороту событий.

Вход блокировала толпа джинсовой молодежи, пытающейся прорваться внутрь. Зал был набит битком. Люди сидели в проходах, на сцене, стояли позади кресел; журналисты исчислялись сотнями. В большинстве своем аудитория была молодежная. Совсем другая, чем в Лондоне, которая благодаря присутствию Двора, состояла из высшего эшелона дипломатического корпуса, общественных деятелей, а также тех, кого пригласил Джон Джулиус из соображений спасения Венеции, и не только не излучала теплоты, но вообще не подавала признаков жизни.

Тут все было иначе: царила атмосфера возбужденного ожидания грядущего «события». Я понял, что если фильм не понравится, они не постесняются закидать экран камнями и пустыми бутылками. Это было не пассивное сборище, а люди, отстоявшие по многу часов в очереди, чтобы занять здесь свое место.

Сидя между Висконти и Бьёрном, я пытался смотреть фильм их глазами: может быть, он слишком тягучий; музыка непонятна? Или, если вспомнить оценку «денежных мешков», прозвучавшую на площадке лестницы в Берлингтон-хаус, у них вызовет смех старикашка, который пасет задницу пацана...

Но последнее опасение я поспешил отбросить. Мне не хотелось даже думать об этом. Я занял свое место в конце зала, когда свет начал гаснуть и зал, как по команде, затих. Установилась мертвая тишина, никто не шевелился, не кашлял, не хрустел бумагой, не вертел головой. Возникло невероятное ощущение всеобщей сосредоточенности до тех пор, пока — где-то в середине фильма, когда фон Ашенбах по дороге на станцию молча решает вернуться назад, в отель на острове Лидо, — зал не взорвался в едином громогласном порыве спонтанной радости и буря аплодисментов с приветственными криками не заглушила фонограмму, буквально поразив нас троих своим энтузиазмом. Это длилось всего несколько секунд, хотя в тот момент мне показалось, что значительно дольше. Потом шум стих так же внезапно, как и поднялся, и вновь установилась глубокая тишина. Несколько раз я слышал, как всхлипнула какая-то девушка.

Я наклонился к Висконти и тихим шепотом, тронутый тем, чему я никогда больше, ни раньше, ни позже, не был свидетелем, сказал: «Лукино! По-моему, мы победили!» Он резко повернул ко мне голову с копной седых волос и изогнул кустистые брови. «Bene!» — ответил он, подразумевая, что надо было быть идиотом, чтобы не понять этого с самого начала.

Мы прошли сквозь густую толпу, приветствовавшую нас, на обязательную пресс-конференцию. Висконти шел не спеша, наслаждаясь каждым мгновением, прижимая руку к груди, — благодетель, монарх, вышедший к своим подданным. Мы с Бьёрном следовали за ним с чувством облегчения и удовлетворения. Люди хватали нас за руки, кричали вслед «спасибо!», дружески хлопали по плечам, совали пышные букеты или просто цветки.

Новость мгновенно разнеслась по Канну. Мы были триумфаторами, любимцами целого света.

За исключением одной важной персоны в жюри, человека, который нас не признавал и сообщал об этом в каждом баре или ресторане, которые он посещал в процессе своей многотрудовой деятельности.

Безуспешно. Это не остановило толпы жаждущих увидеть фильм на вечернем гала-представлении, причем реакция публики на дублированный итальянский вариант была в точности такой, как и утром.

«Смерть в Венеции»

Детали мне неизвестны, потому что вечер я провел в «Золотой голубке» с Лоузи и его женой Патрисией. Джо нервничал и переживал за судьбу своего фильма, который должен был демонстрироваться через два дня и не имел шансов на успех, главным образом из-за нашего с Висконти шумного триумфа. Я всячески пытался поднять его дух, напоминая о злопыхателе из жюри, который нес свою ненависть все дальше в народ. Так что полной уверенности в нашей победе, убеждал я его, нет. Это его немного подбодрило.

Меня стали донимать звонками, рассказывая о том, как принимают картину, и уговаривая прийти хотя бы на прием.

Я вежливо отказывался, объясняя занятостью — мол, утешаю конкурента.

И конкурент победил.

Накануне вручения призов известие об этом просочилось в публику, после чего Висконти спокойно упаковал багаж, заплатил по счету и уехал в аэропорт, где сидел на чемоданах в ожидании ближайшего рейса в Рим. Администрация фестиваля пришла в ужас. Висконти стаями осаждали официальные лица, умоляя его вернуться, обещая специальный приз, который он непременно должен получить лично. Он сидел невозмутимый, как монумент, и молча наблюдал за их стараниями.

Потом нехотя согласился. При условии, что приз будет вручен ему в конце церемонии, после «Золотой пальмовой ветви».

Я не помню теперь, за что конкретно был вручен этот приз: по случаю двадцатипятилетнего юбилея Каннского фестиваля или за вклад в киноискусство. В заполненном до отказа зале никому не было до этого дела, главное, что приз ему присудили, а когда был назван лучший фильм конкурса и Лоузи в замешательстве прошагал по сцене, свистков в зале было не меньше аплодисментов. Зато когда объявили о награждении Висконти специальным призом, весь зал стоя аплодировал ему.

Он прошествовал на сцену, принял приз с величайшим достоинством из рук Роми Шнайдер, коротко поклонился ревущей толпе и ушел. Он ни на секунду не задержался на сцене, как это делали другие, робко прижимавшие к груди свитки и алые коробочки.

После церемонии награждения был показан последний фильм, как всегда в таких случаях, довольно скучный. Тем не менее Висконти настоял, чтобы все мы досидели до конца в знак уважения к дирекции. К счастью, мое место было в стороне от него, так что мне удалось незаметно выскользнуть из зала и перекусить по соседству в Голубом баре, а потом тихонько вернуться к финалу. Лоузи, как оказалось, получив приз, ушел к себе в отель, оставив поле боя в распоряжении Висконти, который принял командование, как настоящий победитель, проходя в толпе под гром приветствий и магнитные вспышки фотокорреспондентов, победитель не только вечера, но и всего фестиваля. Мы с Роми шли за ним следом, я, держа его плащ, она — награду, чтобы предоставить ему возможность отвечать на приветствия дружескими жестами истинного триумфатора. Да, это было зрелище. Настоящий пример того, как победитель получает все.

По случаю закрытия фестиваля был дан роскошный ужин. Единственным человеком, отсутствующим на нем, был Лоузи, исчезнувший не попрощавшись.

— Нет его здесь, вашего Лоузи? — спросил Висконти.

— Нет, он уехал.

— Бедняга.

— И нам пора закругляться. Для Золушки часы пробили двенадцать.

— Не понимаю вас, Богард.

— Бьет полночь. Кончен бал.

— Ну нет! Не кончен. Мы только начинаем. В Токио, даже в Нью-Йорке, в Кейптауне, в Лондоне, Риме и Париже — во всем мире увидят наш фильм. Нет, это еще не все! Вам, наверное, будет приятно вернуться в свою пастушью хижину.

— А вы?

— Я? Я займусь Прустом. Работы, видимо, хватит года на три.

— Возможно, мы уже не увидимся.

Он повертел в пальцах сигарету.

— Возможно.

— Я имею в виду... ну, что всему конец, мы сейчас разойдемся и уже никогда не встретимся. Понимаете?

— Понимаю...

Он потушил сигарету в тарелке.

— Мне от этого грустно.

У Висконти не было времени на изъявление чувств. К тому же он был необычайно застенчив. Неожиданно поднявшись, он жестом собрал вокруг себя итальянскую свиту, прощально помахал рукой и двинулся к выходу.

Вот так все и кончается, думал я. Я-то был сентиментален за двоих. Сидя за разоренным пиршественным столом, я вспоминал подробности нашего долгого совместного житья, начиная с того теперь казавшегося таким далеким дня, когда он появился на моей вилле в Риме к обеду и после порядочной порции трюфелей (это его любимое блюдо), приготовленных Антонией, подтолкнул ко мне по столу завернутый пакет. «Подарок, — сказал он. — Просто так...»

Это было дешевое издание «Смерти в Венеции».

И вот теперь на заканчивающейся вечеринке в отеле «Карлтон» — финал этой истории.

Он дошел почти до порога и вдруг остановился, обвел зал прямым взором серых глаз под лохматыми бровями и нашел меня.

— Богард! — Он поднял руки, и я подошел к нему. — Вы говорили, у вас в Риме есть хороший дантист?

— Да.

— Позвоните мне как-нибудь, а? Он хлопнул меня по плечу, повернулся к своей свите, еще раз оглянулся на зал, махнул рукой и скрылся за дверями.

Безграмотный. 1. Не умеющий читать или писать. 2. Нарущающий правила в чтении и на письме. *(Словарь Коллинза.)*

Первое значение слова ко мне не относится, хотя не скрою, что вторым частенько грешу. Беда в том, что я не получил почти никакого образования.

Отчаянные усилия моего отца попытаться исправить этот прискорбный провал не увенчались успехом. Я молча, но упорно сопротивлялся. Нанимали учителей; беспомощно пожав плечами, они исчезали друг за другом. Бесполезно было доказывать мне, как это обычно делают, что хорошее знание алгебры, геометрии и вообще точных наук поможет мне выработать логическое мышление.

Дело в том, что мне оно было ни к чему. Правильнее сказать, я был уверен, что уже овладел им — так к чему понапрасну терять время?

Я энергично занимался лишь теми предметами, которые менее всего меня раздражали. Но их было не так много.

Как ни странно, мне поразительно легко давалось чтение, хотя я не мог совладать с грамматикой и пунктуацией, что, впрочем, меня ничуть не смущало. И я шел своим путем, читая только те книги, которые не были, по моему мнению, трудными или занудными. Возможно, я унаследовал эту склонность от матери, которая была заядлой книгочейкой, поглощавшей без разбора все, что ей попадалось из сочинений Мишеля Арлена, Этель Маннен, Дафны дю Морье, Мэри Уэбб и им подобных.

И я тоже все это заглатывал. Не разжевывая.

Читать эти книги было восхитительно легко; и хотя мой отец затрачивал отчаянные усилия, при каждом удобном случае подсовывая мне Троллопа, Коллинза, Теккерея, Харди и Диккенса, я, почуяв запах пыли на их страницах, спасался бегством к ярким, простым, дешевым романам, которые особенно хорошо шли с коробкой шоколадных конфет. Так поступала и моя мать, со вкусом проводившая послеобеденное время в постели с книжкой и чем-нибудь сладеньким.

В результате в шестнадцать лет я вышел из школы, по уши напичканный романами и фуллеровским шоколадом, но абсолютно лишенный каких бы то ни было знаний.

Зато читать я научился. А чтение — само по себе образование. И его вполне хватало, чтобы обеспечить мне спокойное будущее в той профессии, которую я давным-давно для себя выбрал. В театральной. Тут скрывалась, пожалуй, самая главная моя ошибка в оценке собственных возможностей.

Театр — одно из тех мест, где чтения дешевых романов явно недостаточно. Шекспир, Шоу, Уайльд, Конгрив, Ибсен, Чехов... О, как же обескураживающе трудными казались они после удовольствий, получаемых от «Ребекки»!

Я брался за Шекспира (у меня хватило ума понять, что в моей профессии без него не обойтись) примерно так, как приучался пить ненавистный мне сироп из инжира — зажав нос, большими глотками, вознаграждая себя за муки Агатой Кристи или Дорнфордом Иейтсом.

Я довольно быстро расправился с Шекспиром — от пьес до сонетов, — почти ничего в нем не поняв, а из атаки на Уайлда вынес утешительный для себя афоризм: «Сцена — прибежище для наиболее обаятельных», с которым целиком и полностью согласился. К тому времени я неколебимо утвердился в том, что во мне есть искра Божия и более беспокоиться не о чем.

Мне неслыханно повезло, что после двух лет изнурительных попыток найти свое место в избранной профессии я оказался одетым в военную форму и безуспешно напрягал все силы в попытках овладеть непостижимыми тайнами азбуки Морзе в королевских войсках связи.

Отец посоветовал мне захватить с собой пару книг, которые могли бы скрасить военные будни. Потому что — по его воспоминаниям — хотя на той войне, где воевал он, бои и занимали почти все время, все же и тогда хватало

смертной окопной скуки. Так со мной оказались «Оксфордская книга современной поэзии» и карманное издание Шекспира, которого я, как и большинство моих сотоварищей, очень скоро нашел трудным и скучным.

Но однажды вечером, слоняясь по бараку в поисках чего-нибудь удобочитаемого, я, к своему изумлению, наткнулся на Одена.

Потом мне попался Айшервуд, затем Ивлин Во, Сирил Конноли, Эмилия Бронте, Айви Комптон-Бернет. Я впервые прочел Хемингуэя и деревенские повести Джона Сёртиса.

Не все из моих соседей по бараку были темными и занудными, не все часами валялись на нарах, читая лишь то, что мой отец называл «книгами для кухарок», до одурения дымя или время от времени остервенело расчесывая немытое тело. Некоторые — те, кто одалживал мне эти замечательные томики, — читали настоящие книги.

У нас образовалась своя небольшая компания, мы рассаживались за двумя составленными вместе столами, пили жидкое пиво или еще более жидкое какао, пока не вырубали свет, спорили, перечитывали вслух любимые страницы, обсуждали и задавали друг другу вопросы.

Я по большей части в этих собраниях помалкивал, что вообще было не в моем характере, но я отдавал себе отчет в том, что мне далеко до них, и чувствовал себя в этой школе отстающим учеником. Мне предстояло многое постичь, и неожиданно для себя я понял, что мне это интересно; поэтому молчал и слушал. И хотя не был ведущим в забеге, но все же не сходил с дистанции.

Если в моей прежней жизни ученье казалось скучной необходимостью, от которой следовало по возможности увиливать, в армии оно обрело серьезный смысл. К моему удивлению.

Я, например, мало-помалу убедился, что те из моих соседей, кто убивал время в чтении газет или валялся, почесываясь и уставившись глазами в пространство, бесконечно дымя, частенько ни на что не были пригодны. Они, правда, горячо рассуждали насчет прав и будущей жизни на гражданке, но в словах их было мало смысла и у них начисто отсутствовало знание жизни. Их ум был девственно чист.

Не блестя успехами на стрельбище, сомнамбулически, как попало, швыряя гранаты, ковыляя, как беспомощные телята, на плацу, отличаясь только в умении сачковать, они с жалобами и стенаниями тянули армейскую лямку.

У меня хватило ума заметить, что именно из их числа наскоро формировались батальоны в шортах цвета хаки и пробковых шлемах, с ропотом недовольства направлявшиеся в Александрию, Калькутту и Бомбей.

А принадлежавших к читающей братии туда не посылали.

Судьбы этих неразвитых умов, может быть, с некоторым опозданием, но все же еще вовремя заставили меня подумать о собственной безопасности. Удержаться рядом с людьми, которых я избрал себе в помощь, было невероятно сложно, но я старался изо всех сил. Часто терпел неудачи. Я барахтался в болоте своего невежества, тонул и захлебывался, но никогда не боялся задать вопрос, попросить помощи, признать поражение, даже вызвать насмешки. Но надо мной не смеялись.

Взамен своего унижения и страстной решимости сравняться с этими людьми я получил их поддержку; они с радостью делились своим знанием, терпеливо и спокойно наставляя меня на путь истинный.

Я понимал, что уже не успею залатать все прорехи в своих скудных знаниях и никогда не наверстаю упущенных лет. Я мог надеяться лишь состряпать на скорую руку лоскутное одеяло, которое прикрыло бы мои наиболее зияющие интеллектуальные огрехи, с тем чтобы потом всю жизнь трудиться над залатыванием многочисленных дыр.

Эта работа, однако, требует соответствующих портновских навыков, которыми я не обладал.

И откуда мне, в мои девятнадцать лет, когда впереди ждала меня изнури-

тельно долгая война, было знать, что много миль и много лет отделяют меня от двух мастериц, прекрасно освоивших это ремесло, и что они нежданно-негаданно придут мне на помощь?

В 1967 году миссис Х, сидя под колпаком-сушилкой в салоне красоты провинциального американского городка, рассеянно листала дешевый дамский журнал.

Обычно она не интересовалась такой литературой и уже собралась было отложить журнал, как ее внимание привлекла фотография неизвестного мужчины на лужайке, поросшей маргаритками. За спиной незнакомца можно было рассмотреть дом.

Это был счастливый случай: он внес разнообразие в ее жизнь и существенно преобразил мою.

Незнакомцем на фото был я, и дом принадлежал мне. Но когда-то, много лет назад, его владелицей была она. Она знала каждую плитку, доску и кирпич в стене. Именно здесь она провела самые счастливые годы своей жизни, вплоть до того момента в сентябре 1939 года, когда она и ее муж-американец вынуждены были покинуть Англию в связи с начавшейся войной.

Она унесла журнал с собой, прочтя небольшую статью, которая сопровождалась фотографией на развороте, и написала мне, вложив в конверт маленький пожелтевший любительский снимок дома, каким он был, когда она впервые увидела его, никому не нужным в 1929-м.

Письмо было полно сомнений. Она выражала надежду, что я прощу незнакомого человека за бесцеремонное вторжение в частную жизнь, но совпадение показалось ей столь необычным и ей так хотелось знать, каким дом стал теперь...

Нет ничего удивительного в том, что кинозвезда получает письма от совершенно незнакомых ему людей; это, скорее, норма. На письма обычно отвечает мой секретарь, и только в исключительных случаях я сам. Причем вторично я уже не пишу.

Но на этот раз мне показалось, что мы не совсем чужие друг другу, поскольку нас объединяла любовь к одному и тому же дому.

Поэтому я сам написал ответ. И началась переписка, которая длилась, не прерываясь, пять лет, до самой ее смерти в 1972 году.

Сначала я составил формальный список изменений, которые претерпели дом и сад за прошедшие годы: красными чернилами начертил карту, где изобразил три новые посадки, указал заново проложенные тропинки, пометил забитые двери и растесанные окна.

2 апреля 1967 года
Дирк Богард — миссис Х
...Я отлично знаю, что мой синтаксис оставляет желать лучшего так же, как грамматика и пунктуация, — следы упущенных в юные годы возможностей... Эллис Брайтлейн получила свое имя от некоей Элис Брайт, цыганской девочки, которая продавала полевые цветы (желтые нарциссы) у пивнушек и была найдена утонувшей в конской заводи в 1888 году...

Поначалу наши письма начинались очень формально: «Дорогой мистер», «Дорогая миссис», но очень скоро эти обращения отпали. Письма превратились в своего рода эссе, и нам так много хотелось сказать друг другу, что я, например, писал ей не реже одного-двух раз в неделю, она — каждый божий день.

Постепенно выяснилось, хотя она ни разу не написала об этом прямо, что она одинока и больна. Насколько я мог понять, болезнь была тяжелой, и переписка придавала ей сил: «Когда боль становится нестерпимой, я нахожу утешение, перечитывая Ваши письма или (это, кажется, намек?) получая новое».

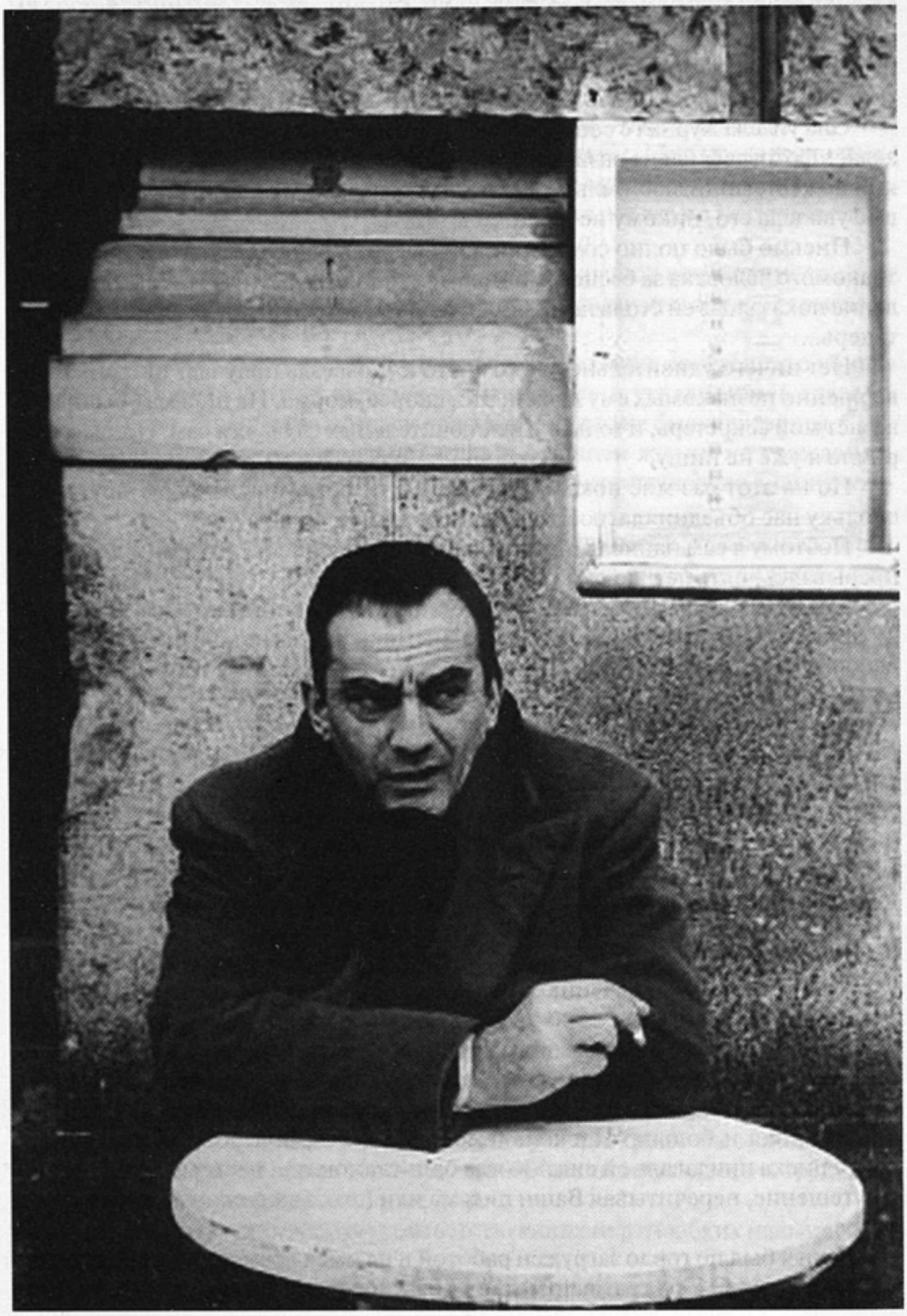
Если я был по горло загружен работой и не имел времени писать, отправлял открытки. С 1968 года я посылал их ежедневно. Иногда они по неизвест-

ным причинам скапливались на сортировочных пунктах и вдруг «слетали на голову, как стая птиц». Она называла их «скворушками».

После ее смерти накопившиеся за пять лет письма и «скворушки» вернулись ко мне из Америки — такова была ее воля. Все было аккуратно разложено по бумажным папкам. В некоторых моих посланиях она для собственного удовольствия исправила карандашом ошибки. В последней открытке с видом местной церкви я к своему горькому стыду прочел:

21 апреля 1972 года

По уши в работе. Мне совершенно наплевать, кому вы завещаете мои исчерканные письма — Йелю, Гарварду или Британскому музею. Поступайте, как пожелаете, если это принесет вам облегчение, мне действительно все равно. Напишу, когда немного разгребусь с делами.



Лукино Висконти

Как и на всех других, на этом письме ее тонким почерком была указана дата получения. Оно, как и все, было подколото к папке. Той же ночью она умерла. Внезапно, в одиночестве.

Я никогда не виделся с нею. Ни разу не встречался. Мы не сказали друг другу ни слова. Я даже не представлял, сколько ей лет.

Однажды она написала мне: «Когда мне исполнилось 12 лет, я отчаянно влюбилась. В самого смазливого стюарда на «Лузитании».

Сколько же ей было в годы нашей заочной дружбы? Единственное, что я могу с уверенностью сказать, — то, что писала она, как юная жизнелюбивая девушка и подарила мне пять лет невыразимого счастья, одновременно многому меня научив.

За все эти годы я не припомню случая, чтобы мы обратились друг к другу с конкретными личными вопросами. Это был классический почтовый роман, и мы сознательно придерживались определенных правил. Спустя время выяснилось, что у нее был сын, принявший духовный сан, был муж, которого она в прошлом сильно любила, находившийся в приюте и умерший за годы нашей переписки. Больше я не узнал ничего да и не пытался узнать. Как раз на этом негласном правиле — не вмешиваться в личную жизнь — и зиждилась наша дружба.

Насколько мне известно, она держала ее в секрете от своих друзей — а их было множество — и посвятила в эту тайну трех-четырех, которым она призналась, немного опасаясь, что ее высмеют. Чего, к счастью, не произошло.

На всем белом свете по-настоящему близок ей был только один человек — преданная и обожаемая горничная Анна, миновать которую, кстати, письма никак не могли. Со временем она даже придумала отмечать прибытие писем — ставила на столик хозяйки вазу с красной розой, которая соседствовала на подносе со скудным (из-за диеты) завтраком.

Роза — знак письма, отсутствие розы — письма нет.

2 апреля 1969 года

Сегодня я без посторонней помощи спустилась вниз — огромное достижение! Не спала с трех утра от боли. Чувствую себя подавленно — на моем столе нет розы. Я, верно, избаловалась. Входит Анна с огромной вазой цветов. «Но это не роза!» — проговорила я голосом, исполненным жалости к самой себе. «А вы гляньте-ка на кухню!» Там, приколотые клейкой лентой к проводам на меня смотрели три славненьких письмеца! Красное, белое и синее — и все от вас. Как французское знамя в день 14 июля, правда! Радость Анны при виде моего счастья еще больше развеселила меня, и боль улеглась. Анна такая умница…

Вполне понятно, когда кинозвезде пишут юноша или девушка. Но вряд ли кто-нибудь воспримет как должное, если это делает благородная дама, непосредственно связанная с уважаемым американским университетом, расположенным в провинциальном городе.

Но лучше уж не продолжать тему переписки с кинозвездами, тем более что […] они, кажется, всегда «играют на публику», грубят с официантами и напиваются на телешоу… Но лично ни с кем из них я не знакома, так что не могу судить наверняка. Вы мне представляетесь совершенно нормальным, но все прочие кажутся слишком поверхностными, часто — плохо воспитанными, поэтому свалившиеся на них слава и богатство становятся для них тяжким бременем и многие с этим не справляются. Но, Господи! Мой назидательный тон невыносим, а ведь вы — кинозвезда! Все время забываю…

За годы переписки выяснилось, что она имела двойное — англо-французское — гражданство, родом была, кажется, из Вены, много путешествовала и теперь работала в университете.

...литература, книги, научные труды, библиография, сочинительство. Всякое такое. Я, видимо, настоящий книжный червь, в сущности, зануда...

Она жила в старинном (по американским понятиям) доме на тихой улочке, в прелестном саду, обнесенном оградой; у нее был свой «салон», как она в шутку называла гостиную, где собиралось множество народу.

Дом набит книгами и бумагами, с окошком, выходящим на улицу. Довольно безобразный, но прелестно безобразный, если вы понимаете, что я хочу сказать...

Дом стоял в тени большого старого каштана, окруженный зарослями сирени.

Посетителями «салона» были главным образом писатели, студенты, преподаватели и их жены, прочий университетский люд. Они приходили туда в любое время. Несмотря на постоянные боли, она никому не могла отказать в просьбе о помощи — будь то бедный студент, поэт, запутавшийся в стихотворной метрике, или жена декана, переживающая интимные трудности. Во всем этом она принимала живейшее участие, ибо страшилась «ужасного одиночества, ожидания подступающей боли и невыносимо долгих бессонных ночей».

И вот ничего этого нет. Ни окошка, выходящего на улицу, ни старого каштана, ни сирени, ни маленького «салона». И она мертва.

Она стала первой из двух «мастериц», начавших почти на пустом месте латать прорехи в моих познаниях. Она принялась за это, как только мы отказались в переписке от бессмысленных формальностей.

Научить человека писать невозможно, так же как нельзя научить играть на сцене, рисовать или музицировать. Единственное, чем можно помочь, — сообщить основные правила, дать совет, воодушевить или подправить. Остальное зависит от него самого, и если он наделен искрой Божией, то сумеет преодолеть все случайные прихоти и найти свой путь.

Но никакие одобрительные слова не разожгут пламени, если нет искры.

К счастью для меня, вчитываясь в мои письма, миссис как будто обнаружила тлеющий уголек и всей душой предалась этому занятию. Поначалу моя варварская безграмотность ее попросту забавляла. Например, в пунктуации я не ориентировался вообще и всем знакам препинания предпочитал многоточие, которое приводило ее в неистовство. Однако по прошествии лет я стал с удивлением замечать, что и она сама стала прибегать к нему: «Оно сберегает время, хотя и не очень грамотно им злоупотреблять».

Иногда она дотошно выправляла целую страничку моего письма, снимала с него фотокопию и отсылала мне для сведения. Однако от подобных процедур было мало толку, и она решила помочь моей бедной голове с помощью чтения. Стала присылать книги. Вдвоем мы угробили целое состояние, пересылая книги в обе стороны Атлантики.

Она знакомила меня с писателями, которых я или никогда раньше не читал, или откладывал в сторону, как слишком трудных: Т.С.Эллиота, Эзру Паунда, Альбера Камю, Роберта Грейвза, Джеймса Джойса, Фолкнера... И в начале 1967 года я впервые открыл Томаса Манна. Она ввела меня в круг людей, о которых я почти ничего не знал, таких, как Зельда Фицджералд, которую она знала лично, Джералд и Сара Мёрфи, Леонард Вулф и Рильке, Теодор Ретке...

...Совершенно не за что благодарить меня. Из-за вас я начинаю чувствовать себя каким-то синим чулком, а это совсем не в моей натуре.

Ей удалось уговорить меня прислать ей фотографию, чтобы «взять с собой в больницу, куда я ложусь в следующем месяце». Это был простой любительский снимок, а не отретушированный журнальный портрет, и, конечно, она не собиралась брать его в больницу. Она вставила его в рамочку, обтянутую телячьей кожей, и поставила на столик у своего кресла в «салоне», пря-

ча, как она признавалась, каждый раз, когда появлялся нежданый гость, под альбом Клее. Это вселяло в нее «ощущение опасности... которое оказывало стимулирующее воздействие».

Я не решался позвонить ей. Однажды, оставшись наедине с телефоном в нью-йоркском отеле и достаточно для храбрости выпив, нажал нужные кнопки на аппарате и, зная, что в эту секунду раздался щелчок на том конце провода, повесил трубку; руки мои дрожали от чуть было не совершенного кощунства.

Если сложить пять-шесть этих вернувшихся ко мне писем наподобие веера или игральных карт, они кажутся самыми обыкновенными конвертами. Только марка намекает на то, что хранят они в себе. Будапешт, Рим, Кроуборо, Париж, Нью-Йорк, Льюис, Порт-Антонио, Сиди Бу Саид, Венеция... трудно поверить, что когда-то содержимое этих конвертов доставляло неизмеримую радость и даже помогало поддерживать упавший дух.

Сегодня они играют для меня роль дневника; да, именно так — эти письма, по четыре-восемь страниц убористой машинописи (я редко писал ручкой, почерк у меня неразборчивый) стали живым свидетельством прожитого.

Я писал о каждодневных событиях, постоянно отчитываясь о всяком разговоре, который мог бы ее заинтересовать, и вот теперь, по прошествии стольких лет, голоса моих родителей или Лоузи, Висконти, Рене, Кьюкора и многих других звучат как живые с этих страниц. Так что, когда я начал писать автобиографию, мне не пришлось ничего домысливать.

Я записывал не только беседы, но и мимолетные впечатления от звуков, красок, запахов, света, чтобы она, сидя в одиночестве в своем «салоне», а потом — все чаще и чаще — лежа на больничной койке, могла бы проникнуть в мой мир и хотя бы в воображении на время убежать из окружающей ее реальности страха, мертвенной стерильности и запаха эфира.

Она была твердо уверена в том, что я должен писать. Я сдался на ее уговоры. Причем с охотой. Глядя сейчас на кипы лежащих передо мной писем, я удивляюсь тому, как смог потратить на них столько сил, невзирая на свою работу в кино. Наверное, это удалось потому, что ее ежедневные послания приобрели для меня необыкновенную значимость и я как-то неосознанно ощущал, что должен писать, тем более что у меня был адресат.

Без нее я никогда бы не написал этих сотен и сотен страниц; подобное занятие казалось бы мне бесцельным и я бы нипочем не одолел бы природную лень. Но я знал, что мои писания очень нужны. Одному человеку.

«Пиши все, что взбредет в голову, — прочитал я однажды в ее письме, — только пиши!»

Накануне очередной тяжелой операции, которую предстояло вынести ее измученному телу (она называла свой живот «банджо» — из-за множества швов, напоминавших витые струны, которые оставались от предыдущих операций), она написала:

Не могу почесаться, сесть, вообще что-нибудь делать, только лежать, глядя на бесстрастный потолок, выкрашенный блестящей зеленоватой краской, и царапать в блокноте. Ох! Пришли мне поскорее что-нибудь, так много дней прошло с твоего последнего письма. Пиши о чем угодно. Об огороде — каков он сейчас. В эту самую минуту. Пиши о каждом камне, каждом ростке, каждом драгоценном комочке английской земли. Живы ли — неужели такое возможно? — взлелеянные мною пармские фиалки, которые ты недавно обнаружил за разрушенной теплицей? Вряд ли. Прошло столько времени...

И я писал. Писал.

Пришло время, когда я решил навсегда оставить Англию, а значит, и дом, составляющий нашу общую собственность, дом, который мы так сильно, хотя и по-разному, любили. Я постарался сообщить ей об этом как можно осторожнее и получил в ответ письмо, в котором не было и намека на поучения или назидательность.

Настоящую рану нанесешь ты мне, покинув наш дом… Те немногие уголочки моего сердца, куда раньше не проникала изводившая его боль, теперь ноют при мысли, что тебя больше не будет в доме.

И теперь я не так беспокоюсь о том, чтобы не дрогнула завтра рука хирурга, как о продолжении нашего глупого литературного «романа». Пожалуйста, не бросай меня вместе с домом…

Переезд в Рим подбросил мне пищи для новых писем, и хотя про наш дом мы оба никогда не забывали, у нас появились свежие темы для обсуждения, и пошатнувшееся равновесие восстановилось.

Никогда прежде я не жил в чужом арендованном доме, в чужой стране, никогда у меня не было таких пустых, не занятых работой дней. Экскурсии по магазинам и уличным базарам доставляли мне огромное удовольствие, но ими нельзя было заполнить весь долгий день. Время легло на меня тяжелым бременем. Будучи по природе затворником, я не принимал приглашений, и все силы обратил на дом и заброшенный сад виллы Фрателли, копал, сажал однолетние растения (я ведь не рассчитывал только на годичный перерыв в делах), дурел от фраскати, которого выпивал очень помногу.

И моя любовь к порядку постепенно испарилась.

Невероятно, — написала как-то она, — ты лицезрел Вирджинию Вулф! И подумать только, счел ее ведьмой! Бедняжка, ей приписывают зло, которого в ней не было. Впрочем, кому ведома истина! А эта женщина — Лалли, она просто пленительна…

Я нашел ключ к свой будущей книге.

Катя тележку, нагруженную покупками, или лениво плавая, слегка под хмельком, в теплой воде бассейна, я решил, что специально для нее напишу нечто вроде дневника моего детства..

Я поставил на стол машинку, купил пачку бумаги и приступил к делу.

Заправив чистый лист бумаги (который в те дни казался мне дружески манящим, а сегодня наполняет ужасом и страхом, что таким же девственным и останется), я напечатал вверху сразу пришедшее на ум название и принялся сочинять «Клетку для канарейки». Я задался целью восстановить расстроившийся порядок своей жизни, сохранять трезвость, а главное — позабавить ее, написать нечто, совсем не похожее на холодную стерильность больничной палаты и невыносимое ожидание того, что она называла «их страшным прогнозом».

Мало-помалу с затратой немалых трудов и нелегких усилий пришла форма. Через неделю я закончил текст, чуть больше времени заняло редактирование, потом перепечатка, и вполне приличный вариант я отправил ей. И стал ожидать приговора. Попивая фраскати уже без угрызений совести, поскольку я кое-что сделал.

Приговор оказался суровым.

Первые страницы вполне приемлемы. Из них, по крайней мере, становится ясен твой замысел: поиски утраченного времени. Когда ты описываешь события с точки зрения ребенка, у тебя получается симпатично. Но потом ты сбиваешься на снисходительный тон. Необходимо проникнуться детским складом ума и продолжать писать в этом духе. Пусть тебе опять будет двенадцать лет! Уверена, тебе это удастся.

Но я-то чувствовал, что не удастся. «Заставь работать свою память!» — советовала она. Но память была задавлена войной, киносъемками, борьбой за существование, творчеством. Детство не хотело выходить на свет из темноты, в которую его запихнули. Но я все же силился обрести прежнее детское сознание, вернуться в свои двенадцать лет. Бесполезно...

Однажды я написал ей:

Увы! Годы невинности безвозвратно ушли. Ни Элизабет, ни я не слыхали в те дни про рак, коммунистами были для нас неведомые обитатели далеких земель, где-то возле Китая.

Зато мы хорошо различали черных и рябиновых дроздов, знали кукушкины слезки и ноготки, плотву и окуньков, знали, как делается имбирное пиво, я видел, как Вирджиния Вулф идет вдоль берега пруда, и мы твердо верили, что она ведьма, и… и… да, черт побери, — все прошло. Если бы можно было вернуть ту невинность…

Она ответила нетвердым почерком, на клочке бумаги, вырванном из старой школьной тетради:

Только что получила милое письмо от 5-го. Умница! Рука моя дрожит от укола, который они делают, чтобы снять страх перед операцией. Идиоты! Скоро мне идти туда, но прежде я должна сказать тебе нечто важное. Невинность, о которой ты говоришь… Ты можешь ее вернуть. Напиши это для меня. Пожалуйста.

Я написал. Так появились три части моей первой книги, и к тому времени она, как и предсказывала, «удалилась», и другая мастерица заняла ее место.

Но пока до этого было еще далеко.

— Шампанское! — воскликнул отец. — А я думал, ты на мели.

— Остатки прежней роскоши. Рождественский запас. А вообще я на мели.

— Спасибо, мне не надо. Ничего, если я выпью стаканчик пива?

— Но сегодня праздник.

Мама с готовность приняла протянутый ей бокал.

— То, что нужно. После этой давки в аэропорту — я там чуть концы не отдала.

Отец осторожно откупорил бутылку с пивом, аккуратно налил, чтобы пена не потекла через край.

— Не хочу ни капли потерять. А что за праздник? А, ты наш приезд имеешь в виду?

— Мне сегодня исполнилось пятьдесят один. Мой день рождения.

Матушка, которая почти залпом осушила бокал, поставила его на стол.

— А я и забыла. С днем рождения, дорогой! Господи — надо же, я совсем забыла!

— Долго живешь — столько всего в памяти накопилось. А пятьдесят один год — не такая уж важная дата.

— Пятьдесят один! — воскликнула она и протянула мне бокал, чтобы я наполнил его вновь. — Господи! Я как сейчас помню, как я тебя рожала. Почти восемь фунтов. Да, я тебе говорила, что ты был зачат в Париже? Мне хотелось, чтобы ты родился во Франции. Об этом-то ты знал?

Я послушно кивнул. Я слышал эту историю не один раз.

— С днем рождения, — сказал отец, убирая свой складной нож и берясь за стакан. — А ты прекрасно выглядишь. Воздух, солнце, свет тебе на пользу.

— Тяжелая работа землекопа и землепашца, косьба. Я вам покажу косилку, увидите, какая она здоровенная.

Вечером я отвез их в гостиницу, где они остановились на ночлег и откуда каждое утро часов в десять я их забирал, чтобы привезти назад после ужина. Это был разумный распорядок, и им нравился их номер с чудесным видом на долину. С удобной современной ванной.

— Вот разве только одно, — сказал отец, задумчиво потирая нос, безошибочный признак того, что его терзают сомнения.

— Что такое?

— Да эти штуки, вроде колбас, которые здесь кладут под голову. Я прямотаки спать не могу из-за них, и мама тоже. Будь хорошим мальчиком, привези нам пару настоящих подушек.

Мама пела в ванной; бежала вода.

— Она здесь счастлива, — сказал отец, — мне пришлось ее долго уговаривать сюда приехать. Она такая возбудимая, и все ей дается с трудом. Твой день рождения и прочее. Шутка ли — пятьдесят один год! И ноги у нее дрожат, ходит с трудом. Слава богу, я еще крепок, кое-что могу — покупки там и тому подобное. — Он придвинулся ко мне и тронул меня за руку. — Будь молодцом, не подшучивай над ней. Я знаю, иногда трудно удержаться, но она очень страдает от таких уколов.

— Да разве я подшучиваю, пап!

— Да-да, когда она заводит свои истории, — улыбнулся он.

— Так мы их чуть ли не с рождения слышим. Но у меня и в мыслях нет над ней посмеиваться.

— Ну тогда будь терпимее. Пусть рассказывает свои истории, если ей нравится. Читать теперь она не хочет, я читаю ей вслух. Это она любит. Так мне кажется.

— А почему сама не хочет?

— Старается зря не волноваться. Нарочно очки теряет. И сосредоточиться ей трудно. Уже семьдесят три года, знаешь ли. Я к ней пригляделся, да и вообще она выглядит моложе своих лет, но годы все равно не скинешь с плеч. А мне в июне стукнет восемьдесят — каково?

В шесть вечера Форвуд подвез меня к отелю; мы взяли с собой пару подушек и кучу вешалок для одежды. Гостиница казалась пустой. Я прошел через небольшой холл и увидел свою мать лежащей под лестницей, толпу взволнованных людей, окруживших ее, отца — бледного, пытающегося помочь ей сесть.

При каждом прикосновении она кричала: «Нет, нет, ох, не надо, пожалуйста!»

Я продрался сквозь толпу, встал возле нее на колени; лицо ее было белым, как мел, в глазах застыла боль.

— Лестница. С лестницы упала, — выговорила она.

Форвурд вызвал доктора. Он позвонил в клинику в Ницце.

— В Ницце! Неужели поближе ничего нет? Это же час пути, а у нее острая боль...

— Это лучшая клиника в округе. Ее там ждут. Дело очень серьезное. — Он покосился на мою мать, сидевшую у стенки на низком табурете. — Она вряд ли сможет владеть рукой.

Дорога в клинику была похожа на кошмар. Форвурд, отец и я, подавленные, сидели сзади; мама молча притулилась на переднем сиденье. Боль удалось приглушить наркотиком.

Когда мы добрались до Ниццы, уже стемнело. Никто из прохожих не знал, где находится нужная нам клиника. Мы бесполезно кружили по городу, разыскивая дорогу. Нам либо ничего не могли ответить, либо указывали приблизительное направление. Наконец мы подъехали к клинике святого Георгия — огромному новому зданию, облицованному белым мрамором, с большими окнами из цельного стекла, похожему, скорее, на фешенебельный отель, чем на больницу, и через три с половиной часа после падения матушка попала в добрые, проворные руки опытных медсестер.

Доктор Фаллачи, испытывая явное облегчение, нашел, что сможет поставить на место кости без хирургического вмешательства, и выразил надежду, что рука будет действовать. Но лечение займет немало времени.

— Она была невероятно мужественной, — сказал Форвурд. — Ни слова жалобы, ни слез.

— Она вообще очень мужественная, — подтвердил отец.

— Все же она заплакала, — возразил я. — Только однажды, когда мне велели снять с ее руки обручальное кольцо. Тогда она заплакала.

Отец откашлялся.

— Дай мне сюда ее кольца, я положу в карман.

Он похлопал по карману. Я услышал, как звякнули кольца.

Две недели она провела в постели; ей разрешали ненадолго выходить при условии, что вторую половину дня она будет лежать. Но она упрямо отказывалась сделать хоть шаг самостоятельно, боясь, что опять упадет.

— Она могла бы прекрасно ходить, — теряя терпение, сказал отец. — Но ей втемяшилось в голову, что все сбывается.

— То есть?

— Да эта проклятая баба на свадьбе в Брайтоне, не помнишь? Подошла к твоей матери, сказала, что она медиум и видит ее ауру — не то фиолетового, не то багрового цвета, а это значит, что мама — королева трагедии.

— Это не так уж далеко от истины.

Я старался говорить серьезно.

— Она еще добавила, что у мамы отнимутся ноги и их отрежут! Я тебя спрашиваю: как можно ляпнуть такую вещь, да еще на свадьбе! А мама верит каждому слову. Теперь она считает, что упала, потому что ноги отказали. Честно! Вот негодная баба! Запирать таких надо, они же могут принести столько вреда! У мамы все в порядке с ногами, мы консультировались у разных докторов.

В то утро, когда они должны были улетать в Лондон, мама сидела на террасе. На плечах — длинный шарф от Диора, на голове — широкополая шляпа, прекрасного покроя костюм из джерси, в котором она приехала месяц назад.

— Как я выгляжу? — спросила она

— Потрясающе. Просто шикарно.

— А лицо?

Она улыбнулась мне.

— Замечательно. Актрису всегда видно.

— До самой смерти, — ответила она. — Знаешь, каково делать макияж одной рукой! А ресницы не потекли?

За два года от моего отдыха от кино (которое я отнюдь не покинул навсегда, как кое-кто утверждал) после съемок «Смерти в Венеции» на моем горизонте не появилось ничего столь соблазнительного, что заставило бы вернуть меня на площадку. Сценарии продолжали поступать в приличных количествах и скапливались в подвале, где, как мне казалось, им было самое место.

Меня удручало, что роль, сыгранная в последнем фильме, дала основание некоторым киношникам связывать с моей персоной образы стареющего чудака, выступающего в обличье каких-то школьных учителей, тайно вожделеющих к ученикам — не важно, девочкам или мальчикам, — или же священников, крадущихся готическими переходами закрытых школ и выслушивающих в исповедальнях страстные признания. В таком вот духе. Этот перечень разнообразил шпионский триллер — у меня набралась целая стопка сценариев, где мне отводилась роль Филби, Бёрджесса или Маклина.

Вот такие плоды принесла мне работа над Томасом Манном в партнерстве с Лукино Висконти, которую мы делали так любовно и трепетно. Все свелось к тому, что я утвердился в амплуа дегенерата. Тяжелый, жестокий удар.

Честно говоря, в залежах всякого хлама можно было обнаружить парочку вполне качественных экземпляров сценарного творчества. Между прочим, Лоузи предложил мне вновь поработать с ним, но меня остановили излишняя политическая ангажированность и примитивный сюжет, а его напугала моя реакция, и он воспользовался услугами более сговорчивого актера. Попадались там и откровенно скучные проекты, которые не могли увлечь меня даже партнерством великих актеров, таких как Дебора Керр, Джоанна Вудворд, Питер Устинов и даже Элизабет Тейлор. Никто из них не смог выманить меня из буколической идиллии, в которую я погрузился жарким августовским днем два года назад. Я был совершенно счастлив. До поры до времени.

Подобное благолепие, как правило, имеет грустный, даже порой страшный финал. Во всяком случае, в моей жизни чаще всего происходит именно так. Редкие периоды мирного спокойного существования всегда оканчивают-

ся печально. Вот почему я двигаюсь по жизни с большей осторожностью, нежели другие. Меня никогда не покидало чувство, что все то, чем я особенно дорожу, не может длиться долго. Я всегда был готов к тому, что вожделенная дверь непременно захлопнется у меня перед носом.

Шесть лет, проведенных на войне, приучили меня к мысли, что можно быть уверенным только в текущем моменте. А все, что получаешь сверх того, — подарок судьбы.

Почтальон приехал в ярком желтом фургоне. Мы с ним обсудили погоду, порадовались теплым денькам. Он протянул сложенную вчетверо голубую телеграмму, притронулся двумя пальцами к шапочке, принял чаевые за доставку и отправился дальше, сопровождаемый до ворот собаками.

Телеграмма была краткая, слова выписаны изящным почерком почтмейстерши. Они заключали в себе скорбную весть. «Сочувствием извещаю вас миссис Х умерла субботу сердечного приступа». Подпись мне ничего не говорила; я услыхал, как где-то в коридоре моей жизни наглухо захлопнулась дверь, и этот день, как и вереница следующих за ним, потускнел.

Не помню точно, когда это случилось: я машинально нажал на кнопку презираемого мною телевизора, упрятанного на книжную полку, — и оказался в плену чужого обаяния. Фильм был итальянский, с французскими титрами, чтобы разобрать, о чем речь, пришлось прислушиваться к звуковой дорожке и присматриваться к строчкам внизу экрана.

Даже не понимая до конца смысл слов, я был заворожен зрелищем. Я еще не видел, чтобы так использовали цвет, чтобы камера двигалась с такой скоростью и так властвовала в кадре. Не видел костюмов, созданных с таким изяществом и благородной простотой. Казалось, повинуясь движению моего пальца, ожили образы Караваджо.

К сожалению, я мог лишь разобрать, что фильм посвящен Галилею. Но в одном утвердился тотчас же: создатель этой истории — большой мастер. И стал с нетерпением ожидать заключительных титров, чтобы узнать его имя. Последняя строчка сообщила: режиссер Лилиана Кавани.

Из глубины памяти всплыло смутное воспоминание о покоящемся в куче отвергнутых мною сценариев одном, подписанном этим именем. Да, вот он — толще Библии, неряшливо отпечатанный, плохо переведенный на американский английский, помятый, отсыревший за время пребывания в моем подвале, в этой рассыпающейся груде. Обведенные золотом буквы выцвели, но прочесть вполне можно: «Ночной портье» Лилианы Кавани».

Стоя там в подвале перед кипой скопившихся рукописей, листая грубые, шершавые страницы, я вспомнил, что сразу отказался от этой вещи, поскольку мне отводилась в ней роль очередного выродка, на этот раз офицера СС из фашистского концлагеря. Вспомнил, что пробежал сценарий наспех, по диагонали. Может быть, настал час познакомиться с ним повнимательнее.

Я перечел сценарий в тот же вечер. Первая треть была великолепна, середина представляла собой какую-то невообразимую мешанину, конец — заурядную мелодраму. Сюжет был нашпигован персонажами и перенасыщен диалогом, в нем было две сюжетные линии, мешавшие одна другой, но где-то в гуще испещренных словами страниц таилась, как орешек в шоколадке, простая, трогательная и совершенно необычная история. И мне она понравилась.

Я позвонил в Рим и поговорил с Бобом Эдвардсом, сопродюсером Висконти на фильме «Смерть в Венеции».

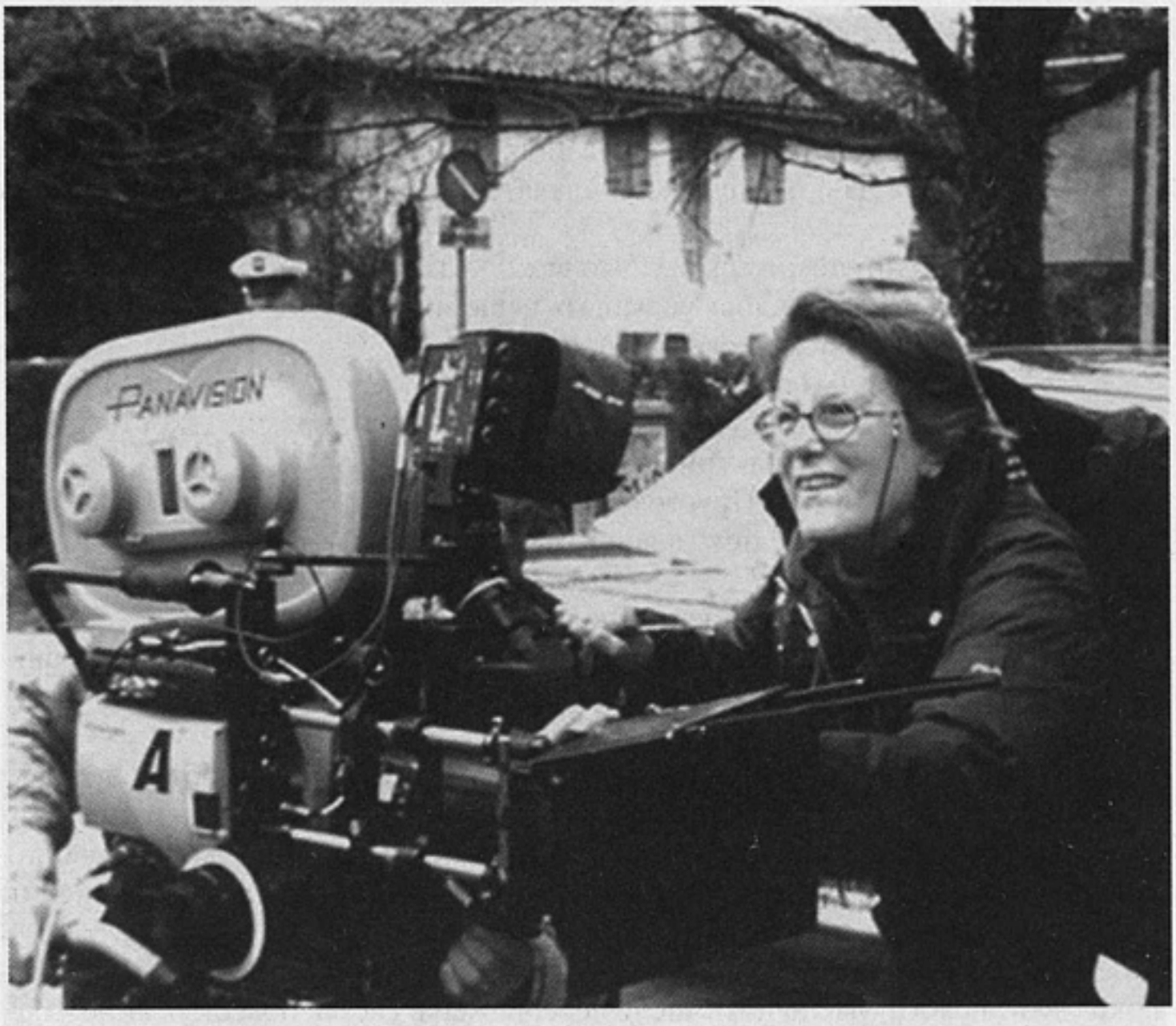
Да, действительно. Кавани поставила «Галилея», и да, она написала сценарий под названием «Ночной портье», который он в свое время предложил мне, но я его отверг. Чем теперь он может быть полезен?

— Я только что перечитал сценарий. Она еще не поставила его?

— Нет. Она его написала специально для тебя. Забыл, что ли?

— Его нужно здорово почистить.

— Она знает.



Лилиана Кавани на съемках фильма «Ночной портье»

— Но в нем есть славное зернышко.
— Спасибо. Это она тоже знает.
— А продюсер есть?
— Да. Я.
— Может быть, приедешь, потолкуем?
— С удовольствием. Лили сказать?

Я заколебался. Но раз уж сказал «а», говори «б». Видно, я уже впутался в эту историю.

— Да, — ответил я. — Можешь сказать мисс Кавани.
— Отлично. Если еще что-нибудь хочешь о ней разузнать, звони Лукино.
— Висконти?
— Ему самому. Она одна из его любимиц.

Висконти, исчезнувший с моего горизонта после нашей последней встречи в Канне, забуксовал на том, что он в одном из писем обозначил как «небольшую вещицу» — на фильме о Людвиге Баварском, которого должен был сыграть Хельмут Бергер. «Небольшой фильм, — писал он, — ничего особенного. Снимем, чтобы не терять время, пока готовим «Пруста».

Со временем, как это часто с ним случалось, «небольшая вещица» разрослась до гигантских размеров, и Пруста отодвинули в сторону. Поползли даже упорные слухи, что права на экранизацию Пруста приобрел Лоузи.

С учетом всех этих обстоятельств мой телефонный звонок должен был быть чрезвычайно тактичным. Когда наконец однажды воскресным утром я застал его дома, он откликнулся с необычной любезностью и явно был рад услышать мой голос.

— А Поверино? Как он, бедняжка, счастлив во Франции?
— По-моему, ему больше по душе помойки, чем лужайки.
— Он городской пес. Вы вытравляете в нем память предков. Они веками слонялись по итальянским улицам. Их, Богард, можно увидеть даже на стенах Помпеи, вы об этом знаете?
— Знаю, Лукино. Послушайте, Лилиана Кавани...
— Ага! Так что?

— Она прислала мне сценарий.

— Понравился?

— Отчасти. Но она... Как, по-вашему, она заслуживает внимания?

— В высшей степени. Вы имеете в виду «Ночного портье»?

— Да, она уже давно мне его прислала, но я сначала отказался. А теперь вот перечитал.

— Обязательно займитесь им. Это важно вам самому.

— Спасибо. Мне хотелось услышать ваше мнение.

— Обязательно займитесь этим делом.

— А как ваш фильм продвигается?

— А, он меня измотал. Столько проблем — с актерами, с костюмами. По сотне сигарет в день выкуриваю...

— Безумие. А что же с Прустом?

Наступила пауза, мне показалось, он глотнул воды.

— Пруст? А что Пруст?

— Вы вернетесь к нему после «Людвига»?

— Certo[5], но столько хлопот! Да, кстати, американцы согласились его финансировать под Оливье в роли Шарлюса, потому что ему пожаловали титул лорда. С ума сойти.

— Я спрашиваю, потому что ходят слухи, будто Лоузи приобрел права...

Когда он вновь заговорил после паузы, голос звучал резко и нетерпеливо.

— Слухи! В Риме можно с ума сойти от слухов! Но того, о чем вы говорите, просто не может быть. Лоузи мне сообщил бы. Он ведь джентльмен, не так ли? Передайте привет Поверино.

Я еще раз позвонил Бобу Эдвардсу и сказал, что если Кавани согласится сократить диалоги, уменьшить число персонажей и свести повествование к одной сюжетной линии — истории двоих, я буду играть в ее фильме.

Он ответил, что Кавани уже в курсе дела и вовсю работает над сценарием. Он добавил, что их обоих очень обрадовало мое решение. Я сказал, что также рад.

Что только отчасти было правдой. Моя врожденная инертность противилась этому решению, но жребий был брошен. К тому же меня убаюкивала надежда, что они не сумеют справиться с текстом и привести его в надлежащий вид. И у меня будет повод вновь предаться безделью.

Форвуд прореживал в саду кусты шпорника, пострадавшие от пролетевшего мистраля. Вечерний воздух был свежим и теплым, стрекотали первые сверчки. Но мое настроение из-за того, что я вновь связался с киношными делами, начало портиться, меня огорчала предстоящая разлука с покоем и красотой моей обители, в которую я вложил немало труда.

Но покой и красота стоят немало денег.

Вивьен Гленави, помнится, рассказывала, как ее муж каждый раз накануне отъезда в Лондон, где он готовил свою телевизионную программу, в отчаянии обходил сад, обнимая каждое оливковое дерево.

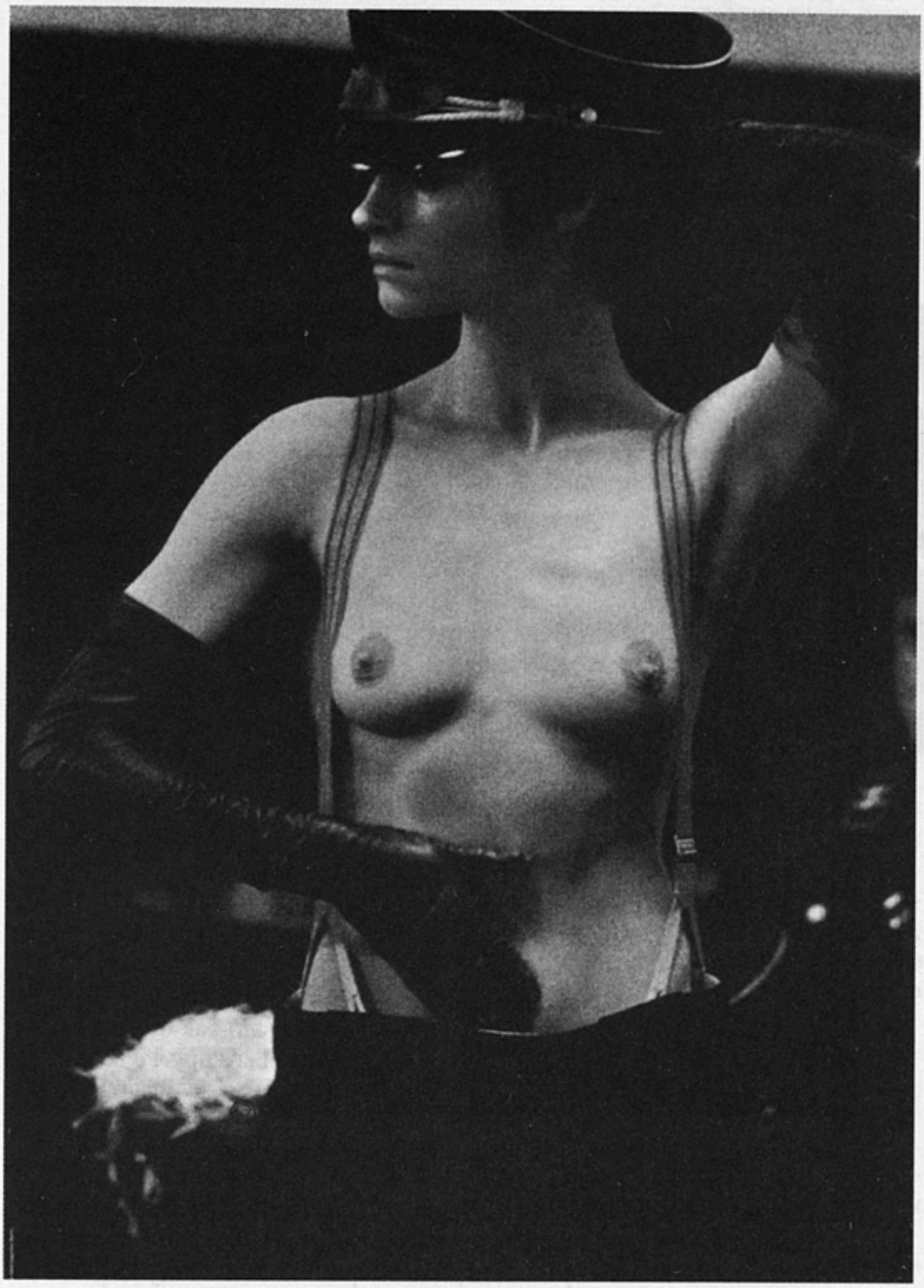
Я готов был сделать то же самое. Правда, у них росло всего тридцать таких деревьев, а у меня их было четыре сотни. Приходилось выбрать одно символическое дерево. И потом, что ни говори, если мне и придется прощаться со всем этим, то ведь не навеки.

Бесцельное нажатие кнопки забытого телевизора — и прости-прощай два года тихого мирного счастья. Более того, благодаря этому сомнамбулическому жесту вновь открылась дверь, которую я умышленно плотно закрыл за собой. И оттуда вырвалась толпа фурий — пусть даже довольно симпатичных, — с воем накинувшаяся на меня.

В начале июля явился Эдвардс, и они с Форвудом составили контракт, который на следующий день я подписал. Меня могло спасти лишь одно: если сценарий не удастся переделать.

---

[5] Конечно (*итал.*).



«Ночной портье», режиссер Лилиана Кавани

Но, насколько я понимал, на это было мало надежды. Съемки предполагалось начать в Риме и Вене в начале января. Слава богу, еще не скоро.

А через два дня мне позвонила из «Золотой голубки» Ивона Ру и сообщила, что находящийся там знаменитый французский режиссер Анри Верней хотел бы предложить моему вниманию один сценарий. Можно ли дать ему мой телефон?

Наутро он приехал — энергичный, быстроглазый джентльмен с трубкой, который, удобно расположившись в тени виноградника, коротко ознакомил меня с содержанием задуманного им фильма «Змей» — очередной «шпионской историей, основанной на реальных фактах», где мне предлагалось сыграть (о чем я догадался с первой минуты) Филби или кого-то «вроде Филби». Режиссер сообщил, что уже подписал контракт с Юлом Бриннером и Генри Фондой и что весь исполнительский состав его многообещающей ленты будет звездным.

Возможность поработать с мистером Фондой выглядела, должен признаться, заманчиво. Мне был обещан «чудный эпизод с ним, центральный

в фильме». Однако работа пребывала еще на стадии брачных игр с актерами. Так что всерьез задумываться над этим предприятием было преждевременно. Однако вполне конкретное обещание занять меня не более чем на пятнадцать дней (пять в Мюнхене, остальные в Париже), за что я и должен был получить деньги, в нынешних обстоятельствах меня устраивало. Ну и опять же Фонда.

Я согласился прочитать сценарий и быстро дать ответ. Верней, удовлетворенный, отбыл, окутанный облаками газа и пыли, добавив напоследок, что он армянин, а в Армении в каждой деревушке есть свой рассказчик, который сидит на корточках на базаре и выдумывает истории, волшебные и прекрасные, очаровывая слушателей. Вот и он таков, закончил смиренно Верней. Просто армянский рыночный краснобай. И его автомобиль скрылся.

Задумчиво провожая его глазами, я понял, что в неосторожно открытую мною дверь ворвалось много такого, от чего я бы предпочел держаться подальше, как будто я отворил дверь на какой-то пыльный чердак. Вся киношная дрянь, весь мусор посыпались на мою голову. Вот уже и два фильма, а не один. И без особого к тому моего желания.

«То пусто, то густо», как говаривала Лалли. Но все же, видно, сама судьба заставила меня нажать на кнопку телевизора именно в тот момент, когда мне срочно понадобилось финансовое влияние. И ладно. Ежели мне придется сыграть очередного Филби и выродка офицера из концлагеря, значит, так тому и быть. Сыграю. Альтернативы, увы, не предвидится.

Птичьи голоса известили о начале лета, пора было заниматься садом, все эти Филби и эсэсовцы пускай подождут, а вот земля требует внимания немедленно.

Вскоре на первой странице местной газеты появилось сообщение о том, что Висконти за ужином потерял сознание и был доставлен в клинику на полицейской машине, поскольку сотрудники «скорой помощи» бастовали. Я попытался узнать подробности по телефону, но дозвониться до Рима и услышать ответ было тогда столь же маловероятно, как и теперь, — все равно что встретить в Гайд-парке прогуливающихся львов.

Тем не менее на следующий день до меня смог дозвониться Эдвардс. Висконти находился в больнице, и на этот раз дело было как будто в обычном переутомлении, об этом Эдвардсу рассказал один его друг, с великими предосторожностями проведенный в палату, где с ним случилась тихая истерика.

— Господи! Боже милостивый! Мой драгоценный Лукино! Лукино! Скажи, ради бога, как ты себя чувствуешь?

Висконти мрачно приоткрыл один глаз.

— Лучше, чем ты, мой добрый друг, — отозвался он.

— Боже милостивый! Пресвятая Дева Мария! Я было подумал, что ты умираешь!

— Я дам тебе знать, когда пробьет мой час, — сказал Висконти. — Это произойдет не скоро, во всяком случае, не раньше, чем придет твое время.

Если эта история не выдумка, у нас были основания верить, что дело, действительно, в нервном истощении после гигантской работы над «Людвигом», этой «вещицей», как он еще недавно называл его. У меня, однако, не шла из головы сотня сигарет в день...

Эдвардс обещал мне в ближайшее время привести в дом Кавани для обсуждения «Ночного портье». Поскольку она говорила только по-итальянски, я подозревал, что обсуждение будет носить односторонний характер, коль скоро сам я владел итальянским лишь в той мере, чтобы прогуляться по рынку, но уже заказать ужин в ресторане не сумел бы, даже попадись мне терпеливейший из официантов. «Ничего, переводчики найдутся», — бодро заверил Эдвардс.

Теперь уже мне не вспомнить в деталях, какой рисовалась мне Кавани в моем воображении. Поскольку фантазия моя вскормлена литературой, то ве-

роятно, как нечто смуглое, энергичное, страстное и обязательно очень шумное, увешанное множеством золотых браслетов, напористое и агрессивное, что свойственно всем итальянкам.

Тут уж, думал я, Караваджо не пахнет. И, конечно, я не мог себе представить застенчивую, стройную, светловолосую молодую женщину, которую привел ко мне однажды вечером Эдвардс вместе с целой толпой народа, пожелавшего участвовать в обсуждении и способствовать нашему взаимопониманию. Но никакой помощи не потребовалось. Между нами мгновенно установилась странная внутренняя связь, возникшая из уважения к творче-

«Ночной портье»

ству друг друга. Мы отселили всю компанию во главе с Форвудом на террасу обговаривать детали контракта, даты, сметы и гонорары, а сами сели вдвоем в гостиной за бутылкой вина и без общего языка.

И прекрасно поладили, разговаривая на невообразимой смеси французского, итальянского и английского. Никто посторонний не смог бы понять нас, но мы отлично понимали друг друга, причем мне не понадобилось много времени, чтобы убедиться в том, что интуиция меня не подвела и передо мной действительно мастер, с которым мне хочется работать.

Я, правда, чуть не утонул в потоке ее итальянского красноречия и поспешил твердо высказать некоторые принципиальные соображения.

Я заявил, что в фильме слишком много политических рассуждений.

Она согласно кивнула и заметила, что любит разговоры о политике.

Я сказал, что ни в Америке, ни в Англии этого не потерпят, а коли она твердо решила ставить фильм по-английски, прокатываться он должен главным образом в этих странах.

Она радостно кивнула и подтвердила, что прокатывать фильм придется там.

Я сказал, что под шелухой политической трепотни таится очень простая и очень трогательная история двоих — мужчины и женщины, которые встретились в аду и полюбили друг друга великой любовью там, в грязи и смраде лагеря. Так нежный цветок прорастает сквозь железо и тлен поля битвы.

Мне самому понравилось мое сравнение, а она лучезарно улыбнулась в ответ и сказала, что с самого начала история именно так и задумывалась.

Она снимала документальный фильм для телевидения в концлагере, кажется, в Дахау. Из-за плохой погоды пришлось приостановить съемки. Сидя под зонтиком на развалинах лагеря, она увидела элегантно одетую даму, бродившую под проливным дождем с букетом красных роз на месте когда-то стоявших здесь бараков, в которых содержались узники. Наконец она, видимо, нашла то, что искала, — торчащий из земли угол кирпичного фундамента. Встала возле него на колени и положила цветы. Несколько минут она стояла так со склоненной головой, под дождем, потом поднялась и пошла прочь. А Кавани провожала ее глазами.

Женское любопытство и режиссерский глаз, остро подмечающий все необычное, заставили ее пойти вслед за женщиной, которая, думала она, наверное, пришла сюда почтить память родственников, погибших в этом ужасном месте.

Но дело было не в родственниках. Эта женщина — еврейка. Она приходит сюда каждый год в день смерти своего возлюбленного. Эсэсовца. Ее заключили сюда юной девушкой, за политические убеждения: ее отец был видным деятелем социалистического движения. Сохранившийся кусок фундамента — все, что осталось от барака, в котором ее содержали. Много лет назад, именно в этот день, ее возлюбленный был убит американцами, освобождавшими лагерь. Теперь она живет в Америке, но каждый год приезжает сюда.

Это все было рассказано очень просто и почти бесстрастно. Женщина ушла в дождь, оставив Лилиану Кавани наедине с историей, которая продолжала томить ее долгие месяцы.

А что, размышляла она, произошло бы дальше, не будь этот эсэсовец убит? Если бы ему удалось сбежать и скрыться, как многим другим, и потом, годы спустя, в неожиданный момент эти двое встретились бы вновь? Что тогда?

Так родился «Ночной портье».

Но, заметил я, в сценарии девушка — еврейка. Я уверен, что, сделав нашу героиню еврейкой, мы оскорбим еврейский народ, — даже если допустить, что подобное было возможно.

— Но такое действительно было! — Кавани уверенно произнесла эти слова, постукивая пальцами по столу.

Многие женщины разных национальностей и вероисповеданий странным образом влюблялись в своих тюремщиков. Она обнаружила это — к своему огромному удивлению, — интервьюируя бывших узниц женских лагерей, когда собирала материал для своего документального фильма.

— Вот так дела! — сказал я. — Какая уж тут политика, она только испортит эту прелестную в своей простоте историю.

Кавани колола орешки.

— Но ведь именно политика, — торжествующе проговорила она, набив орешками рот, — свела этих людей, разве нет?

С этим я не мог не согласиться.

И все же я упросил ее сократить политику до минимума, убрать некоторых лишних и неинтересных персонажей, сосредоточившись на самой сути. На эсэсовце и девушке, которая должна быть, как и ее прототип, еврейкой. Кавани пожала плечами, разгрызла еще один орех, ссыпала скорлупу в пепельницу и неохотно отозвалась единственным известным ей английским словом:

— О'кей!

Кавани была молода. Настолько молода, что война прошла мимо нее — вместе с семьей она благополучно прожила эти годы в Северной Италии. В ее доме всегда было на столе масло, ей не приходилось слышать, как падают бомбы. Можно сказать, детство прошло в роскоши. Правду об этом страшном времени она начала понемногу узнавать, поступив в университет, когда война уже отошла в прошлое. И то, что ей открылось, ошеломило ее. И она решила восстановить ушедшее, всецело доверяя только фактам и не пренебрегая ни одним из них.

Слава богу, она наконец произнесла «о'кей». Я вздохнул с облегчением.

Переписанный заново сценарий прибыл ко мне в сентябре. Напечатанный почему-то бледно-голубой краской, тощий, как селедка. И совершенно пустой.

Пришлось обратиться к первому варианту, который я извлек из подвала, сырому, но все же пропитанному жизненными соками. В конечном итоге — сам не знаю, как — нам удалось создать нечто удобоваримое. Тем временем подоспел и сценарий армянского рассказчика. Гладкий, как шоссе, динамичный и ни на йоту не отклоняющийся от стандарта, он оставлял мне лишь одну возможность: появиться на экране в черном плаще, изображая загадочность.

В нем были два приличных эпизода, один, действительно, с Генри Фондой. Но в остальном это была типажная роль, практически без слов. Что оказалось весьма кстати. Я дал согласие сыграть «своего рода Филби», руководствуясь состоянием моей продовольственной корзинки; к тому же для этой роли я располагал соответствующим гардеробом.

Октябрь я встретил в буквальном смысле замурованным в роскошных апартаментах мюнхенского «Хилтона» с неоткрывающимися окнами, выходившими в Английский парк, и спиральной лестницей, ведущей к постаменту, на котором возвышалось ложе для новобрачных. Центральное отопление ревело день и ночь.

Не имело значения, что по утрам я просыпался с физиономией, напоминающей отварного палтуса; номер был роскошный, работа неутомительная (мистер Бриннер и мистер Фонда еще не присоединились к нашей веселой компании), и мое возвращение в кино не казалось мне обременительным. Перерыв составил два года — так долго без работы я еще никогда не сидел, — но я был в форме. Через пять дней меня выпустили из Мюнхена к моим полям вплоть до возобновления съемок уже в Париже, в гигантских декорациях, которые соорудил месье Верней. «Точная копия, — гордо заявил он, — штаб-квартиры ЦРУ в Вирджинии».

Мы с Форвудом выехали оттуда на его «БМВ» ранним утром, когда первый морозец побелил аллеи Английского парка. За несколько дней до нашего предполагаемого отъезда во Францию Форвуд предложил совершить небольшую экскурсию в две сотни километров к озеру Комо, где находилась загородная вилла Висконти, на которой тот в это время отдыхал. С нашей стороны, заявил Форвуд, это просто долг вежливости. Чуть ли не целое утро прошло в поисках подарка для Висконти, наконец остановились на толстом фотоальбоме, посвященном Людвигу Баварскому и его эпохе. Уже под вечер мы подъехали к великолепному отелю на вилла д'Эсте, который расположен вблизи дома Висконти, им бдительно управляла моя старая школьная приятельница Джованна Гавоне Сальваторе. Я не сомневался, что она устроит нас в отеле. И она это сделала.

— Но на виллу вы не попадете. Она рядом с нами, мы ближайшие соседи, но туда никого не пускают, — сказала она. — Попытайтесь, конечно...

Я позвонил на виллу. Ответили мне очень недружелюбно, но имя и адрес записали и повесили трубку. Через полчаса раздался звонок, и на этот раз приятный женский голос по-английски просил меня уточнить мое имя, ибо оно было не точно записано. Кто я такой? Я коротко объяснил.

— А, до свидания, — сказал голос, и в трубке раздались гудки.

Да, Джованна была права, я ввязался в безнадежное дело.

В баре, едва в мою честь открыли бутылку шампанского — ведь мы с Джованной не виделись с тех пор, когда ей было тринадцать, а мне шестнадцать и нам с отцом удалось впихнуть ее на борт последнего парохода, отплывавшего из Англии во Францию в разгар военной истерии 1938 года, — так вот, как раз в этот момент меня позвали к телефону.

Висконти встретится со мной. Только на десять минут, потому что он очень утомлен. Если я явлюсь тотчас.

Детали этого чрезвычайно короткого визита не сохранились у меня в памяти. Помню только отдельные эпизоды.

Огромные чугунные ворота растворились перед нами, встретить нас вышел первый ассистент Висконти Альбино Коко. Мы тепло обнялись... «Приехали навестить папу? — спросил он и тут же предостерегающе прижал к губам палец. Я понял, почему. Ведь это я много лет назад окрестил Висконти за его спиной, разумеется, папой, поскольку он был настоящим отцом для всей группы и особенно актеров. Поначалу все ужаснулись моей дерзости, но мало-помалу сами стали шепотом называть его так, вкладывая в это слово то, что я изначально в него вложил, — нежное уважение. Но это слово ни разу не прозвучало в его присутствии, и мы строго следили, чтобы оно никогда

не дошло до его ушей. И вот теперь это старое словцо нежности и почтения прозвучало не из моих уст — из уст Альбино.

— Он в порядке, Альбино?

— В порядке, сам увидишь, но...

Он пожал плечами, и мы последовали на парадную подъездную аллею.

По обе ее стороны стояли строгими рядами слуги в белых передниках и ливреях, сверкающих в свете факелов, которые они держали в руках. Подведя нас к самому дому, Альбино забежал вперед, и на ступенях лестницы нас приветствовал мажордом, который и повел нас дальше, к самому Висконти.

Швейцар открыл двухстворчатую дверь. Высокая затененная комната, убранная в псевдоанглийском стиле — полки с книгами по стенам, огонь в очаге, собаки, растянувшиеся на полу, кресла, обитые ситцем, кипа номеров «Деревенской жизни», приятная женщина в потертом кресле с вязанием в руках; она улыбнулась, приветливо кивнув нам. Вторая дама в твидовой юбке и кашемировом свитере. На маленьком столике — карты, разложенные для игры в солитер, а почти в центре гостиной, обернувшись ко мне лицом, — Висконти в инвалидной коляске, укрытый шотландским пледом.

— Чао, Богард, — тихо сказал он.

Я прошел через всю комнату с подарком в руках и поцеловал его в голову, чего прежде никогда бы не осмелился сделать. Голова его стала совсем седой. Весь он будто съежился. Стал как бы меньше ростом. Лев, бык, император обратился в пожилого человека, сгорбившегося в кресле. Его единственная действующая рука бессильно лежала поверх пледа.

— Я вам подарок привез, — сказал я.

Он медленно протянул правую руку и взял книгу.

— Очень мило с вашей стороны, — сказал он и сразу стал сдирать цветную обертку, как ребенок на дне своего рождения. Лоскуты бумаги падали на пол. — Ах, — пробурчал он, поднося альбом близко к глазам, я ее знаю.

— Так она у вас есть! Эта книга только на этой неделе вышла в свет в Мюнхене.

— У меня есть, — опять пробурчал он. — У меня есть все про Людвига. — Он пролистал несколько страниц и отложил альбом.

— Значит, вы прямо из Мюнхена?

— Утром приехал.

— А в Мюнхене у вас тоже есть дантист?

В его глазах загорелся озорной огонек.

— Дантиста нет. Там у меня фильм.

— Хороший фильм?

— Только начали, трудно сказать. С Фондой

— А! Фонда очень хорош. А вы, стало быть, приехали ко мне посмотреть фотографии? «Людвига»,я имею в виду.

Ничего такого у меня в уме не было, но пришлось сделать вид, что да. Больше всего на свете я ненавижу рассматривать чужие альбомы с фотографиями.

— Форвуд, позвоните в этот колокольчик. Посмотрим фотографии. Они очень красивые. — А Поверино? Расскажите про него. — Шотландский плед соскользнул с его плеч, парализованная рука безжизненно висела вдоль тела. — Видите эту штуку, а? — Он поднял ее здоровой рукой. — Посмотрите. Надо делать упражнения, но это болезненно. Вот так.

Две женщины из прислуги внесли стопу огромных альбомов, обтянутых красной кожей, сердце у меня упало.

Битых два часа мы сидели и рассматривали бесспорно замечательные фотографии «Людвига». Висконти мало-помалу оживлялся, становился остроумнее, заинтересованнее, правой рукой нежно поглаживал фотографии, обращая наше внимание на незамеченные нами детали, переворачивал страницы. Обе женщины внимательно следили за ним, но, казалось, были довольны его видом.

«Ночной портье»

— Висконти, — сказал я наконец, не в силах приняться за шестой огромный альбом, который возложили мне на колени. — Нам пора уезжать.

— Почему пора!

Голос его зазвучал сильно, как в прежние времена.

— Мы здесь уже два часа. Нас ждут к обеду на вилла д'Эсте. Вам тоже пора обедать, почти половина десятого.

— Я поздно обедаю, вы ведь знаете, — ответил он. — Но если вам пора идти, значит, надо идти. Очень хорошо.

Он поблагодарил меня за подарок.

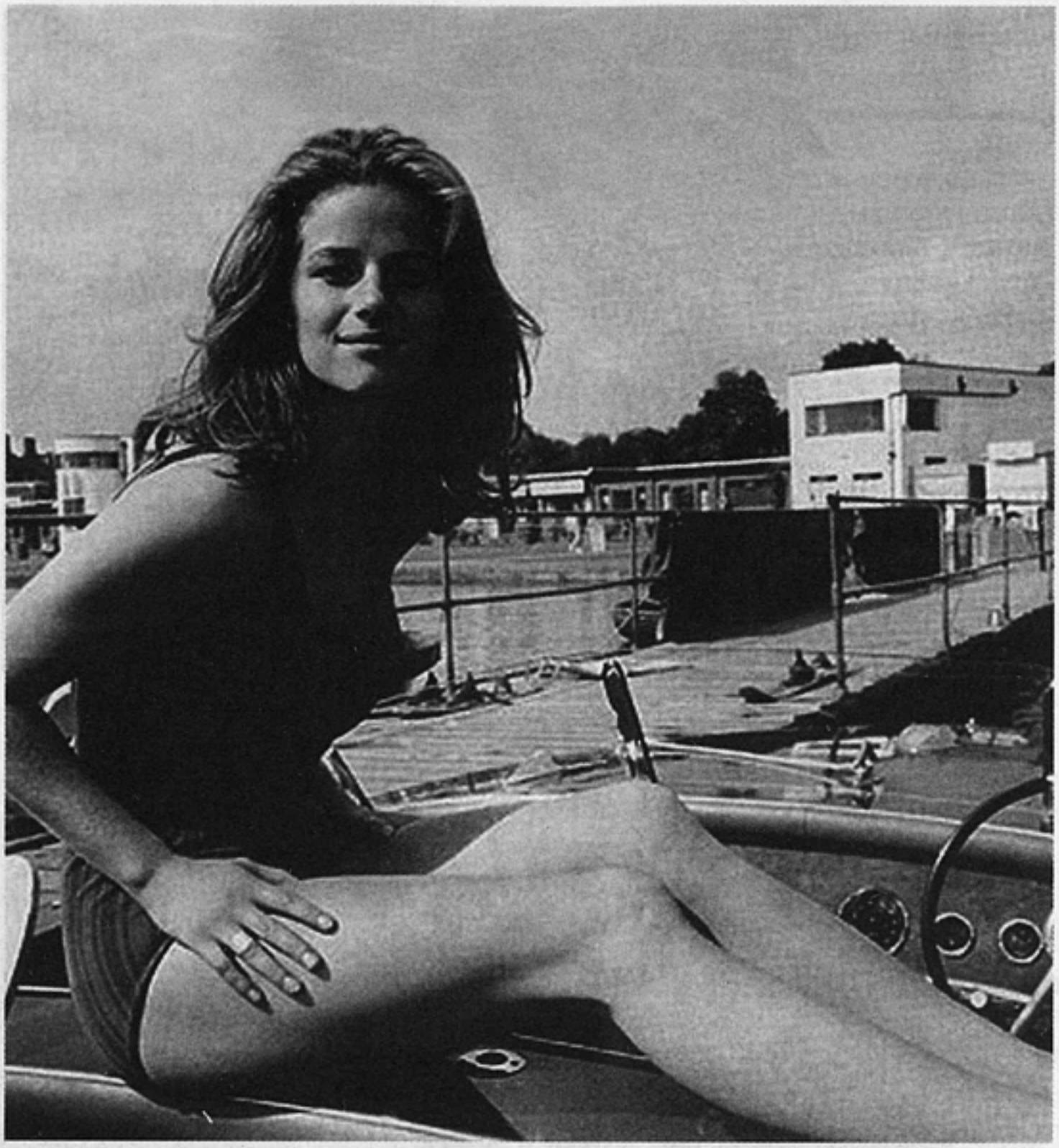
— Приедете в Рим на сбор группы, а? Будут все свои. А где Шарлотта?[6] Мне говорили, она замужем и ребенок у нее. Это правда?

— Да, правда.

— Будете с ней разговаривать, передайте, чтобы тоже приехала. Я сообщу, когда.

---

[6] Шарлотта Рэмплинг.



Шарлотта Рэмплинг

— Обещаю, — сказал я, встал и поцеловал его в голову.

Он взял мою руку своей правой рукой и пожал ее.

— Чао, Богард, чао, Форвуд. Счастливо доехать.

У двери я обернулся. Голова его поникла, подбородок упал на грудь, правая рука нежно поглаживала красную кожу переплета альбома, лежавшего у него на коленях.

Неделю спустя, в то самое утро, когда я собирался в Париж к месье Вернею, ожидавшего меня в декорациях штаб-квартиры ЦРУ в Вирджинии в натуральную величину, я пошел взять почту из ящика. И сразу узнал почерк на небольшом конверте — острый, прыгающий и в то же время царственный — почерк Висконти.

На листочке вырванном, наверное, из блокнота, он написал:

13 октября 1972 года

Дорогой Богард, спасибо за то, что вы проделали такой длинный путь, чтобы навестить меня теперь, когда я совершенно вам бесполезен. С искренней любовью.

Письмо было подписано просто: «Папа».

Декорация ЦРУ была прямо-таки великолепной и в высшей степени впечатляющей. Юл Бриннер оказался необыкновенно любезным и без конца развлекал нашу команду, корча смешные рожи и показывая всякие трюки.

Генри Фонда тоже был любезен, и он был большой профессионал. Он молча сидел в кресле, держа сценарий, аккуратно завернутый в пластик. Произносил он только слова своего текста, ничего другого услышать от него не довелось.

Я, одетый в твидовый пиджак, с вязаным галстуком на шее, бездельно сидел, слушая остальных. Другого от меня не требовалось, тем более что, честно говоря, непосредственно ко мне никто и не обращался. Меня согревала мысль о том, что вторая запланированная неделя съемок подходит к концу, после чего я смогу вернуться домой, на юг.

Созревал виноград, гроздья наливались соком, солнце светило, желто-зеленые ящерицы разбегались из-под ножа сенокосилки. Меня огорчала мысль вновь ехать в Париж на съемку одного эпизода в «Змее», но успокаивало то, что свои финансовые дела я все же поправил, на будущий год они еще улучшатся, потому что ситуация с «Ночным портье» вполне определилась.

Однажды вечером в Париже Форвуд поделился со мной блестящей идеей: героиню должна играть Шарлотта Рэмплинг. Я познакомился с ней на съемках «Гибели богов», ее работа произвела на меня сильнейшее впечатление, а Висконти заметил, что, будь на то ее желание, она стала бы первоклассной звездой. А он слов на ветер не бросал. Я интуитивно чувствовал, что она как никто справится с ролью.

Я тут же позвонил Эдвардсу, который выслушал меня настороженно, но заинтересованность проявил. Как и Кавани. Потом я позвонил в Лондон Шарлотте и все объяснил. Да, ей это интересно, да, у нее грудной ребенок, но с ним проблем не будет, да, она могла бы приступить к съемкам в начале января. А есть ли сценарий?

— Сценарий-то есть, но ужасный, хотя, я надеюсь, ты разглядишь жемчужное зерно в мусоре политической болтовни и прочей ерунды. Есть, правда, одно «но»...

Ее голос зазвучал гораздо холоднее.

— Какое еще «но»?

— Видишь ли, это совсем не то, что продукция МГМ или другой большой студии. Денег нет.

Она принужденно рассмеялась.

— Да их, вроде, всегда нет, правда, дорогой?

Но через несколько дней она дала согласие сниматься. Можно было начинать. С тем самым старым, затертым первоначальным сценарием.

В последний вечер перед отъездом из дому я бродил по скошенным лугам, стараясь не наступить на юрких ящериц, был в приподнятом настроении: я вернулся к своему делу, и хотя особенной радости сам факт у меня не вызывал, но приятно было сознавать, что форму я не утратил. Все мое осталось при мне, думал я, теперь надо постараться как можно лучше использовать тот материал, который мне попал в руки. Будущее рисовалось мне в радужных тонах. Мне хотелось играть в «Ночном портье», хотелось работать с Кавани, а более всего с Рэмплинг. Как чудесно, что я получу и то, и другое, и третье.

По дороге в Париж в «Голубом экспрессе» я принялся вычерчивать страницу за страницей в своем «подвальном» экземпляре, и чем круче я сокращал текст, тем более убеждался в том, что мы сделаем выдающийся фильм. При условии, конечно, что Кавани не воспротивится моему безжалостному вымарыванию. Я утешался тем, что, поскольку она не понимает по-английски, нам с Шарлоттой удастся ослепить ее нашим обаянием. Я чувствовал в себе заряд магнетизма, перед которым она не сможет устоять.

В Париже мы остановились в отеле «Ланкастер». В первое же утро, едва я взялся за бритву, предвкушая роскошный завтрак, заказанный нами, зазвонил телефон. В четверть десятого, в воскресное утро? Наверное, решил я, Верней проверяет, приехал ли я.

Слышно было, как Форвуд снял трубку, потом он позвал меня. Я прямо с бритвой прошел через гостиную в его комнату, где он, присев на край кровати, держал трубку, прикрыв ее рукой.

— Что такое?

— Плохие новости. Ульрик умер, — ответил он.

Голос брата звучал спокойно и твердо.

— Сердечный приступ примерно в половине седьмого сегодня утром. Я попытался сразу тебе дозвониться.

— Поезд опоздал.

— Мы все собрались. Джордж и Элизабет только что подъехали. Мы с Силлой уже час как здесь.

— А Ма?

— Она молодчина. Спокойна, на удивление. До нее еще не дошло в полной мере.

— Конечно.

— Ты когда сможешь приехать?

— А когда похороны?

— В среду. Надо сделать аутопсию, для уверенности.

— Конечно. Я не знаю, когда смогу приехать. Завтра съемки начинаются, я в каждом чертовом эпизоде занят.

Мыльная пена высыхала у меня на щеках, стягивая кожу. Я с величайшим вниманием изучал каждый миллиметр ковра у себя под ногами, по-прежнему не выпуская бритву из рук.

— Хорошо бы узнать.

— Я созвонюсь с группой. Правда, сегодня воскресенье, все разъехались по своим загородным домам в Фонтенбло.

К счастью, Верней не уехал. Он мягко выразил мне свое сочувствие — еще бы, такой печальный случай! Но ведь мне известно, что завтра начинаются съемки с Генри Фондой? И я занят в каждом эпизоде? В субботу будет выходной, воскресенье — последний съемочный день, моя сцена с Фондой. Я ведь не забыл об этом, верно? Если бы я смог вернуться туда и обратно в субботу... Иначе — он в отчаянии, но все же график...

Голос брата звучал по-прежнему спокойно. Твердо и очень рассудительно. Поскольку он работал на телевидении, ему было прекрасно известно, что изменить график могло лишь событие масштаба национальной катастрофы, не меньше. Личные дела никоим образом не принимались во внимание в нашей профессии.

— Хорошо, мы попробуем перенести на субботу. Ты ведь знаешь — могильщики, сверхурочные и прочее. Я попытаюсь дотянуть до субботы, а если у тебя что-нибудь изменится, позвони.

— Да ничего не изменится. Им надо избавиться от Фонды к концу недели. Он денег стоит.

— Понятно.

— Значит, до субботы? — спросила взявшая трубку Элизабет.

— Как только смогу, сразу выеду, это будет в пятницу вечером, часам к десяти приеду. Раньше никак не получится.

— Ясно. Типичный случай, правда? Ты два года не работал, только начал — на́ тебе, в первую же неделю папа...

— Типичный.

Этот воскресный день в Париже был серым и горьким. Большие бульвары обезлюдели. Разве кошка пробежит. Пронзительный ветер, срывающий последние осенние листья, гнал вдоль мостовой обрывки газет.

Я прошел по Елисейским полям до самого Рон Пуан и не встретил ни одного прохожего; тающие в тумане огни вспыхивали красным, янтарным, зеленым, и им не для кого было гореть, кроме одинокого такси, припаркованного у дороги. Мир опустел.

Я пообедал, как мне полагалось, у «Липе».

Оставшись один в туалете в гостиничном номере, я вдруг стукнул кулаком по белой кафельной стене и вскричал: «Но почему именно он!»

Абсурд. А почему бы и не он. Смертны все.

Лилиана Кавани и Дирк Богарт

В пятницу вечером забастовали железнодорожники. Парома не было. Можно было доехать на поезде только до Кале. Дальше придется положиться на британскую железную дорогу. Нам повезло: нас, замерзших и усталых, принял на борт дюнкернский паром.

Без четверти шесть утра в Дувре я подошел к таможеннику. Он проверил мой саквояж, больше багажа у меня не было, даже черный костюм был на мне тот, в котором я снимался. Он устал не меньше моего.

— Вы живете в Соединенном Королевстве?

— Нет.

— Надолго к нам?

Он продолжал прощупывать каждую вещицу и каждую складку.

— Нет.

— На отдых?

— Нет.

Он терял терпение.

— Зачем же вы едете, осмелюсь спросить?

— На похороны отца. Если вы меня вообще пропустите.

— Ну, тогда... — Он закрыл саквояж, застегнул молнии. — У меня тут книжка для автографов. — Он пошарил под стойкой, на которой покоилась его нога. — Подпишите, ладно? Это вообще-то не для меня. Сестре. Большая ваша поклонница. Была, во всяком случае. Вас что-то давненько не видать стало. Для Лорейн. Через «е».

Поезд был грязный и холодный.

— Не взыщите, — сказал проводник. — Забастовка. Надо подождать, пока раскочегарится.

Мы съежились, не раздеваясь, и целый час смотрели в замерзшее окошко, наблюдая, как жители Дувра начинают новый день. Женщина в розовом халате и папильотках. Мужчина в жилете, зевая, раздвигает оконные шторы и задумчиво ковыряет в носу. Кто-то встряхивает пакет кукурузных

хлопьев, забирает оставленную у дверей молочную бутылку. Женщина открывает дверь черного хода и выгоняет на холод во двор ленивую кошку.

Наконец поезд дернулся, клацнул, зашипел, выпустил струю пара. Мы медленно двинулись вдоль уродливых серых домов в сторону Лондона.

Старинная деревенская церковь: накапливавшийся веками запах свечного воска, ладана. Пыли. Каменные столпы, сосновые скамьи, каменный мозаичный пол. Онемевший орган, шелест одежд.

Гарет, Элизабет и я стоим рядом друг с другом. Отдельно от других, в стороне от людей, пришедших почтить его память вместе с нами. Друзья из деревни, из его любимой пивной, из Лондона. Были тут друзья детства и, что тронуло нас более всего, товарищи по работе в «Таймс».

Говорят, после смерти люди делаются будто меньше ростом. Так оно и есть. Во всяком случае, в тот день я в этом убедился. Дубовый гроб, который несли шесть человек, казался мне слишком маленьким, чтобы вместить тело моего отца.

Но сам он стал таким уменьшившимся, жалким, совсем не похожим на человека, которого мы знали и так сильно любили. Однако мы все собрались здесь хоронить его. Значит, все-таки это был он.

Элизабет вдруг опустила голову и первый раз заплакала, вытирая глаза скомканным бумажным платком. Не громко, но безнадежно.

Мы с Гаретом стояли неестественно прямо, упершись глазами в оконное стекло, на сияющие медные шандалы — куда угодно, только не в гроб.

А потом у ямы, вырытой могильщиками в сассекской земле, когда гроб осторожно опустили на веревках вниз и первая лопата мерзлой земли ударила о крышку, мне послышался не шум захлопнувшейся двери, а железный стук ключа, поворачивающегося в замочной скважине...

В доме подавали шампанское, сэндвичи с копченым лососем. Комната была полна народу. Мама, напряженно выпрямившись, сидела в кресле и улыбалась, благодарно приветствуя прибывших издалека. В черном она выглядела холеной, элегантной, спокойной, отлично владеющей собой.

Как ни странно, мне в голову пришла кощунственная мысль, что она чувствует себя как на сцене: вот зрители специально явились посмотреть на нее и она ни за что их не разочарует. А также своих детей и своего мужа. У нее был «аншлаг».

Складывалась атмосфера приема, которому бы порадовался и сам отец, а вовсе не поминок, к которым он относился скептически.

Отец казался нам вечным. Нашей опорой в жизни, хотя думать так довольно глупо. Жизнь есть жизнь, и она коротка. Но человеческая душа противится смерти, и потому отец казался нам вечным.

Горечь и отчаяние, запавшие в душу моей матери, стали давать о себе знать по мере того, как шли годы и она старела. Вся неудовлетворенность жизнью, неутоленное тщеславие, заглушенная ярость — все это, родившееся на руинах несостоявшейся актерской карьеры, источала теперь каждая ее клеточка, разъедая душу, словно ржавчина, казавшаяся почти осязаемой. Лекарства от этого не было.

И совсем другим был отец — уравновешенный, пышущий здоровьем, без признаков болезненности или внутреннего разлада, даже без симптомов старения. Он никогда не болел. Будучи вообще скрытным, он кипел жизнелюбием и казался нам спроектированным природой надолго.

А на самом деле все было не так: в семейном дуэте более уязвимым оказался отец. И он умер. Мы, все трое, очень тяжело переживали его смерть, ибо удар был нанесен совершенно неожиданно.

— Как насчет Рождества? — тихо спросил Гарет. — Надо об этом думать, оно не за горами.

— Я поговорю с Джорджем и Элизабет. Может быть, они возьмут маму с собой во Францию, вместе с детьми. Рождества у нас не получится.

— Отличная мысль. Я взял бы ее к себе, но у нас теперь семья так разрослась, а для нее в таком состоянии ничего лучше путешествия и придумать нельзя. А ты во сколько уезжаешь?

— В седьмом часу. Пора уже прощаться.

На следующее утро в половине девятого в зеркальном с позолотой салоне парижского Клуба путешественников я сыграл свой «чудесный эпизод» с мистером Фондой. Эпизод был очень простой, легкий, а мистер Фонда — прекрасный профессионал, хотя его молчаливость становилась иной раз докучливой. К пяти мы закончили. На следующий день мне оставалось отыграть небольшой кусок, и тогда всё.

Я сел в «Голубой экспресс», направлявшийся в Ниццу, надеясь, что моя первая экранная работа после двухлетнего перерыва не провалилась и я не сбил свою планку. Спустя несколько месяцев, после премьеры в Лондоне, мисс Пауэлл написала в «Санди Таймс»: «Мистер Богард, несмотря на скудность материала, превосходен». А я так никогда и не увидел этот фильм, но пребываю в уверенности, что она права. Она всегда бывает права.

Через неделю я вернулся в Сассекс помочь Элизабет разобрать отцовские бумаги и вещи, хранившиеся в его кабинете — комнате, расположенной под самой крышей, куда вела узкая крутая лесенка.

Из кипы старых документов Элизабет вытащила толстую пачку квитанций похоронного бюро поселка, удостоверявших оплату по уходу за могилой его матери. Оплаченных до дня его смерти. Мы в изумлении поглядели друг на друга.

Бабушка Грейс!

За всю нашу жизнь мы почти никогда не слыхали от отца ее имени. А он, оказывается, все это время регулярно оплачивал содержание ее могилы.

Мы знали о бабушке Грейс лишь то, что она умерла в 1917 году, когда он воевал на фронте. Над лестничным пролетом висел ее портрет. Профиль: бледная улыбающаяся дама, одетая в черное бархатное пальто с собольим воротником, в руке, затянутой в перчатку, сложенный веер. Она была одной из трех сестер, старшая из которых, вышедшая замуж за адвоката по фамилии Натт, стала нам вместо бабушки, а младшая, Роуз, жила в миленьком коттеджике в Сайдепе, который в те времена, в начале 20-х, был настоящей деревней, и ждала возвращения мужа, пропавшего без вести еще в 1915 году.

Дом, как мне явственно запомнилось, всегда держали наготове для его встречи. У камина стояли его шлепанцы, трубка и коробка с табаком лежали на столике возле его кресла. Плащ висел за дверью в кухне. Каждый вечер Роуз, или бабушка Роуз, как мы ее называли, отпирала входную дверь, оставляла гореть небольшую лампу и наполняла чаем термос. «Потому что, знаете, вдруг он поздно ночью явится! Не угадаешь ведь».

А вот о бабушке Грейс мы не знали почти ничего. Она была для нас бестелесной тенью. О ней даже никогда не говорили. Она целиком принадлежала миру отца, и над ним никогда не приподнималась завеса тайны. Лишь раз, когда мне было лет восемь-девять, копаясь в гардеробе матушки, где, как мне было известно, она прятала рождественские подарки, я наткнулся на отделанный металлической сеткой кошелек, полный меди, и почему-то догадался, что он принадлежал бабушке Грейс. Время от времени я таскал оттуда медяки.

Сначала я стыдился своей нечестности. Но вскоре это чувство пропало. Она была мертва, я никогда не встречался с ней. И это совсем не было похоже на воровство. Моя логика казалась мне неопровержимой.

Целых два дня мы разбирали, просматривали, упаковывали и складывали в папки все, что, по нашему мнению, заслуживало хранения, а остальное жгли в дальнем углу сада. Конечно, мы совершали ошибки; но что можно понять в человеческой жизни за два дня — а бóльшим временем мы не распола-

гали, нужно было покончить с этим, прежде чем всерьез заняться обсуждением маминого будущего.

Мы говорили и говорили без конца, так ни до чего не договорившись, пока наконец Форвуд, который имеет обыкновение долго молчать, выслушивая разные стороны, а потом вдруг возьмет да скажет что-нибудь такое, что сразу все решит, предложил, чтобы Джордж и Элизабет въехали в этот дом, который им надо купить у матери за умеренную цену, и внесли деньги под обеспечение ее будущего. Кроме того, она, несомненно, получит приличную пенсию от «Таймс», в кабинет отца можно сделать отдельный вход, и она будет там жить, чувствуя себя совершенно независимой и в то же время оставаясь в кругу семьи.

Мама безучастно согласилась с этим проектом и закурила новую сигарету. Предложение поехать со мной во Францию она решительно отвергла. Слишком утомительная дорога. Чужие люди, которых ей трудно понимать, каменные лестницы в домах и, проницательно добавила она, проклятое одиночество. Куда ей деваться, если я «мотаюсь по всему свету на эти съемки» — она с ума сойдет.

У Гарета и так была большая семья, а будет еще больше, ей трудно с множеством детей, да и сама она станет всем обузой. А уж обузой она не желает стать ни при каких обстоятельствах. Она сделала выбор. Останется в своем доме. Одна. И как-нибудь справится.

Все посмотрели на бедных Джорджа и Элизабет, столкнувшихся с необходимостью принести себя в жертву. Элизабет обожала свой дом у моря, ей нравилась тамошняя жизнь, но она храбро, может быть, слегка дрогнувшим голосом согласилась с тем, что предложение Форвуда самое мудрое.

— Не знаю, право, как можно устроить все иначе. Ясно, что она не сможет здесь остаться одна.

На следующий день я вылетел во Францию с тяжелым чувством отвращения к самому себе, точно зная, что они с Джорджем принесли себя в жертву и что Элизабет попала в ловушку, из которой не выбраться.

Перед отъездом я заметил высоко в темном углу над лестничным пролетом небольшой портрет моей матери, сделанный углем. Он был нарисован, когда мне исполнилось два года, и я совершенно о нем забыл, пока не увидел сейчас. Я спросил, нельзя ли мне взять его с собой во Францию.

Она вдруг оживилась, глаза ее заблестели.

— О, конечно, дорогой, забирай. Если только хочешь. Ульрик ужасно не любил этот портрет, поэтому его всегда прятали в самый темный угол. Ему не хотелось его видеть, а ведь портрет очень хорош, его отличный художник рисовал, и я там очень похожа. Просто удивительно похожа.

— А почему он не нравился папе?

— Потому что он был убежден, что бедняга Хуквей страшно в меня влюблен, а Ульрик всегда меня безумно ревновал, можешь мне поверить. Глупо, конечно. Но мне портрет нравился, так что он остался в доме. А раз и тебе он по душе, забирай. Я хочу, чтобы ты его взял.

И она протянула мне портрет, изящно обрамленный в дубовый багет.

Продолжение следует

Перевод с английского Н.Цыркун

S U M M A R Y

Daniil Dondurei — Vladimir Magun — Sergei Medvedev
Society of mutual connivance
Why values of freedom are underrated in Russia?

Nina Tsyrkun
The second invasion
Review of Sergei Bodrov's MONGOL (Russia — Kazakhstan — Germany).

Elena Stishova
«Is it possible to make out of love...»
Review of Svetlana Proskurina's THE BEST SEASON (Russia).

Olga Artemyeva
The Peeping
Review of Larisa Sadilova's NOTHING PERSONAL (Russia).

Alexandra Tuchinskaya
The edge of sea and times' ties
Review of Nora Hoppe's LA FINE DEL MAR (Germany — France — Italy).

Nikolai Paltsev
Metamorphoses of a novel
Review of Pascal Ferrand's LADY CHATTERLEY (France — Gr. Britain).

Anjelika Artyukh
A death
Review of Julia Loktev's DAY NIGHT DAY NIGHT (USA — Germany — France).

Julia Loktev:
«My film isn't a handbook for terrorism»
The filmmaker interviewed by Anjelika Artyukh.

Semyon Ekshtut
Breath of time
Personal rubric by a noted historian.

Jafar Panahi:
«Reality is invisible»
Interview and commentary by Evgeny Gusyatinsky.

Elena Zaitseva
Art against everything
Contemporary art as rebellious phenomenon.

Maria Terakopian
Back to the future
Computer technologies in cinema.

Ksenia Fokina
More then promise
Branding as a strategy in film industry.

Vadim Abdrashitov:
«What if it's a shift of epochs?»
Oleksy-Nestor Naumenko talks to the noted filmmaker about social themes.

Olga Kovalyova
Starlets from the taiga rush to Moscow
Interview about a new profession of actors' agent by Nikolai Alekseyev.

Kira Bogoslovskaya
TV-series: welcome to the underworld
Mythology of TV-viewing and specifics of comprehension.

Sergei Solovyov
Goshya-san
Remembrance of the outstanding cinematographer Georgy Rerberg.

Dirk Bogarde
An Orderly Man
Excepts from the book.

16
10 ЯНВ 2008
08-197

Журнал издается при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии РФ

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редактор спецпроектов Лев Карахан
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Татьяна Иенсен, Людмила Мишунина, Елена Паисова, Елена Плоткина, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: (495) 151-5651, 151-3779. **Факс** (495) 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru, filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 08.10.07. Подп. к печати 25.10.07
Формат бумаги 70 x 100$^{1}/_{16}$. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Уч.-изд. л. 14,89
Заказ 0228. ООО «Принт Экспресс»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
«Periodika»
Guilyarovsky st. 39
129110, Moscow, Russia
Tel. (495) 681-9137
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. Fax (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (495) 151-5651, 151-3779
Fax (495) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmart@yandex.ru, filmfilm@mtu-net.ru

© Журнал «Искусство кино», 2007

Журнал издается при поддержке компании «СТС Медиа» (телеканал «Домашний»)

Журнал издается при поддержке телеканала ТНТ

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

ДОМ-2

СЧАСТЛИВЫ
ВМЕСТЕ

НАША
РАША
www.tnt-tv.r

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, Ю.БЕЛОЗУБКИНОЙ, Е.ГУСЯТИНСКОГО, Д.ДЕСЯТЕРИКА, А.ДОЛИНА, Е.ДУЛЬГЕРУ, С.ЗЕЛЬВЕНСКОГО, А.МАШУКОВОЙ, Е.СТИШОВОЙ, С.ТЫРКИНА

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Почему не конвертируется российское кино?
Артхаус и прокат: друзья или антагонисты?
История на телеэкране

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«ПУТЕШЕСТВИЕ С ДОМАШНИМИ ЖИВОТНЫМИ» Веры Сторожевой
«ПУТИНА» Валерия Огородникова
«НЕЗНАКОМКА» Джузеппе Торнаторе
«АКТРИСА» Станислава Говорухина
«КЛУБ ЛЮБИТЕЛЕЙ ДЖЕЙН ОСТИН» Робин Суикорд
ВЕНЕЦИЯ-2007

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ДМИТРИЙ БЫКОВ
ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ
СЕМЕН ЭКШТУТ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

МИКЕЛАНДЖЕЛО АНТОНИОНИ
ИНГМАР БЕРГМАН
ЭМИР КУСТУРИЦА
КСЕНИЯ РАПОПОРТ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Почему страна забыла о Большом терроре?
Карловы Вары—2007

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

РОМАН БАЛАЯН
ДЭВИД ЛИНЧ
МАЙКЛ МУР
АНАТОЛИЙ ПЕТРИЦКИЙ

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Сергей Соловьев о Владимире Дмитриеве

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Дирк Богард. ЧЕЛОВЕК ПРАВИЛ
Анастасия Пальчикова. ВРЕМЯ ГОВОРИТЬ ГЛУПОСТИ